分类号[注1]：_____密级[注2]：_____
UDC[注3]：_____学号[注4]：M1102116

南京藝術學院

硕士学位论文

北朝音乐文化的交流与传播

研究生姓名：成 斌

导师姓名：秦序 教授

申请学位级别 硕士学位　　学科专业名称 音乐学

论文提交日期 2014年4月23日　　论文答辩日期 2014年5月27日

学位授予单位 南京艺术学院　　学位授予日期 20 年 月 日

答辩委员会主席 刘承华　　评 阅 人 _____

20 年 月 日

南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：[illegible]　　签字日期：2014 年 5 月 26 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：[illegible]　　导师签名：秦序

签字日期：2014 年 5 月 26 日　　签字日期：2014 年 5 月 26 日

中文摘要

五胡十六国及北朝（以下简称北朝）前后约三百年，是我国历史上第二次波澜壮阔的民族大交流大融合时期。战乱期间，民族之间的迁徙、冲突，为北方各族各地区的文化传播交流，提供了新的广阔舞台，也为音乐文化的交流与传播，铺设了一条独特路径。各族各地区互相交流学习、互相融合，成为乱世中真正推动华夏文明前进的力量。这种力量突破了种族、血统隔阂，超越社会地位和等级的樊篱，客观上甚至改建重组了文化体系，为汉文化及各少数民族文化的多元发展开拓了空间。

可以说，北朝统治者对文化的选择推动了音乐的发展，音乐的交流与传播，则缓和了民族间残酷的文化对抗，为北朝文化增添了多元色彩，开拓了胸怀，终于迎来隋唐南北文化合流的新一轮一体化盛况降临。

关键词：北朝　文化　音乐文化　交流与传播　华戎兼采

Abstract

Five hu sixteen countries and northern dynasties (hereinafter referred to as "north") before and after about three hundred years, is the second time in the history of our country mammoth national big communication integration period. Migration, conflicts between the national war period, to the north and north Korean with surrounding countries regional culture exchange, provided a new broad stage, also for music cultural exchange and communication, laid a unique path. Learning of all ethnic groups in various areas to communicate with each other, mutual confluence, become true in gone with the power of push forward Chinese civilization. This power through the race, origin, and go beyond the barriers of social status and rank, objectively the redevelopment of the restructuring of the cultural system, even for diversified development of the han culture and ethnic culture have opened up the space.

To say the north Korean ruler's choice of culture to promote the development of the music, the music of the exchange and communication, the softened national rivalries and cruelty of cultural choice, and added a multiple color make the north Korean culture, develop the mind, finally usher in a new round of integration of the north and south, sui and tang dynasties culture culture confluence pomp.

Keywords: north Korean culture, music culture HuaRong and exchange and transmission

目　录

中文摘要……Ⅰ
Abstract……Ⅱ
绪论……Ⅲ
一、研究背景、目的和意义……1
二、研究现状、内容和方法……1
三、北朝概念简述……4
第一章北朝音乐文化政策……7
第一节五胡十六国音乐概述……7
第二节北朝音乐制度……8
第三节“华戎兼采”的音乐文化政策……10
第二章北朝音乐文化的交流途径……12
第一节北朝聘使往来……12
第二节士人的流亡……14
第三节僧侣的流动往来……15
第四节战争移民……16
第三章北朝音乐的动态交流传播……18
第一节北朝民歌……18
第二节北朝器乐……20
第三节宫廷音乐……23
第四节佛教音乐……27
第五节百戏乐舞……29
第四章北朝音乐文化的贡献和价值……30
第一节北朝音乐交流与传播的特点……30
第二节北朝音乐文化交流与传播的文化贡献……30
第三节北朝音乐交流与传播的历史价值……33

结语……34
参考文献……35
附录……37
致谢……42
作者简介……43

绪 论

长达五百多年的春秋战国时期，是我国历史长河中第一个分裂割据时期。继东晋五胡十六国之后南北朝，是我国历史上又一个南北分裂时期。虽然南北朝分裂与对立，使社会经济遭受巨大破坏，出现严重停滞甚至倒退，但由于民族的大迁移和各少数民族先后实现对中原地区的统治，导致黄河流域产生各民族大交流大融合，其规模之大和影响之深远却是史无前例的。

在这种历史条件下，先后入主中国北方的各民族努力接受水平较高的汉文化，并逐渐与汉族融汇、融合，最终成为一个包容性更广的一体化民族，也为后来隋唐统一王朝的建立兴盛，打下了良好的基础。

关于文化有许多的定义，美国人类学家克鲁伯与他人合著了一本叫《文化，关于概念和定义的检讨》，当中从各个角度对文化作了至少一百六十四中定义，因此文化的宽泛性是不言而喻的，可以说文化包含了非物质形态的社会存在。文化其实是一个民族代代相传价值精神的延续，如果一个民族文化模式改变了，那就有两种可能，一是这个民族消亡了，二是这个民族接受了另外一种文化特质。北朝统治者就历经了文化发展模式的转变，其结果是民族消亡了，但也为汉民族带来了新的文化元素，为汉文化的多姿多彩做出了巨大贡献。

在民族大融合、努力吸收汉文化，进行自我文化改革的背景下，在胡汉文化此消彼长、相互碰撞、交融的过程中，这一时期北朝音乐文化，也以相互吸收多元发展为主，逐渐成长、壮大。不仅努力继承吸收了博大精深的中原汉民族传统音乐文化之精髓，而且，将横贯东西南北各个少数民族音乐文化，与中原先秦以来《诗经》、《楚辞》和汉魏乐府为基础的传统音乐文化，逐渐融为一体，形成具有北朝鲜明特征的乐舞文化。中国古代音乐文化开始迈入一个雅俗共赏、兼容并蓄、全面发展的新阶段。

客观上说，比起五胡十六国，北朝各朝相对稳定些，也相对统一，这促成了我国黄河流域各民族音乐文化的加强阶段性整合、交流和发展，也标志着中国音乐文化开始试着摆脱汉晋以来礼乐教化的束缚，朝着它本身艺术天性回归发展，这无疑是这一时期华夏音乐文化中最璀璨的历史成就，也从根本上改变了中国传统音乐文化的观念和历史走向。

一、 研究背景、目的及意义

北朝音乐的发展有其特殊的政治背景和文化因素，它具有多民族特色的文化成分。要准确的把握北朝音乐的历史定位和价值，可以将它置于整个中华民族音乐发展的历程中去考察，特别是结合东汉以降的社会形势下，从民族融合、文化交流的思路去考察其发展动向，并思考对文化产生何种影响。

拓拔部贵族对中原文化主动和被动的吸收、改造，不仅提高了自身的文化能力，同时对汉文化的回流，又使得中原文化重新绽放出新的生机和活力，在特定的历史条件下促成了音乐文化转型。北朝音乐文化发展的历史,既是胡汉音乐交流史的真实写照，也体现了华夏文明五千年来之所以生生不息、延婉前行、高潮迭起精魂之所在，更直接为盛唐宏伟的艺术气象提供了实际可参的借鉴价值。当然更为开放的多元文化理念所起到的指导意义也是不可忽略的。

有民族就有国家，有国家就有文化。文化的内涵和意义包罗万象，可以从文化的学术分支音乐去阐释文化，从文化高度也可赋予音乐更为深刻的人文内涵与历史价值。

对特定时期音乐文化的动态考察，也可进一步引发对国家、民族、历史、文化之间相互关系的新思考，从音乐文化角度为民族融合赋予新的历史意义，为音乐在文化体系中的核心价值带来新的解读和思考，为各种音乐事项的发展脉络提供文化层面的理论观照。

厘清音乐历史的发展脉络，就能触摸到文化发展主线。从文化发展主线出发，寻其溯源，枝开散叶，就可以更加深入细致的研究音乐，在文化高度统领辐射下音乐历史也会越来越清晰。

二、 研究现状、内容与方法

随着时代的发展，各种学术视野的综合研究越来越成为主流，这也为音乐与文化之间互为参照的研究成为可能，既可以从音乐来谈文化，也可以从文化来印证音乐发展的历史规律并阐发其人文涵义。因为文化就是历史。没有真实的历史就没有真实的文化，音乐只是作为其中的一个学术分支 ，它是一个体，而文化凸显的是我们整个学术的融凝。我们研读历史，不仅是要掌握一套知识，分析知识的真伪，而更应做的是运用知识解决学术问题，这就要求我们有更开放的学术观念，更立体的维度视野去挖掘、探究。把融合到的新知识，再放到另一个思维角度去研究、分析、比较 ，又能捕捉到新的学术角度，这就是学术的积累，也是文化的视野。而在以往的研究中，音乐视阈研究者往往缺少文化高度的理论构建，文化视阈研究者往往缺少音乐基础和特殊功能的关注。

在中国的各分类学术研究中经常将魏晋南北朝作为一个总的历史分期来叙述，出现比如魏晋南北朝文学、魏晋南北朝思想、魏晋南北朝历史等等，但随着学术研究的细化倾向，越来越多的人们开始重视学术视野的开阔性、研究角度的新颖性，这样的指导思维和研究理念对魏晋南北朝时期分段、分类的学术研究起到了很大的促动作用，

近年来，对南北朝某一文化领域或具体问题的专项性研究成果较多，现就其研究状况作一简单梳理、介绍。

1、历史类

周一良《魏晋南北朝史札记》（1985 年中华书局出版），全书由《三国志》、《晋书》、《宋书》、《南齐书》、《梁书》、《陈书》、《魏书》、《北齐书》、《周书》、《隋书》、《南史》、《北史》札记凡 12 部分组成，对整个魏晋南北朝史的若干重大问题和典章制度均有系统的深入的论述。[1]

管芙蓉的《北朝散论》（山西经济出版社 2007 年 5 月第 1 版），从拓拔鲜卑政治、经济、文化的兴衰沉浮，展示了中国历史上一个民族从野蛮到文明的过程。

中国魏晋南北朝史学会编的《魏晋南北朝史研究》（ 四川省社会科学院出版社 1986 年 3 月第 1 版），李凭的《北朝研究存稿》（商务印书馆 2006 年 12 月第 1 版），为我们展现了魏晋南北朝的历史风貌。

逯耀东的《从平城到洛阳—拓跋魏文化转变的历程》（联经出版事业公司（台北） 1985 年版）以拓跋魏进入长城建立的首都平城，与孝文帝迁都后的洛阳为基点，讨论与分析了拓跋魏进入长城后近一个世纪文化变迁的过程，对两种异质文化交融所形成的“文化边际”进行了深层次的分析。

王凯的《北魏盛乐时代》（内蒙古人民出版社 2003 年 10 月第 1 版）一书的中心内容是记述鲜卑拓拔部于建立北魏前在盛乐 140 余年的历史轨迹和演进历程，并分析了在其各个发展阶段民族融合和民族进步的成败得失。

高敏的《魏晋南北朝史发微》一书收入了作者对魏晋南北朝这段历史的二十一个专题进行的探讨和研究，涉及政治、经济、地理、史学等诸多方面，材料丰富，论述角度较新颖，有一定的参考价值。

谢宝富的《北朝婚丧礼俗研究》（首都师范大学出版社 1998 年 6 月第 1 版），论述了北朝在婚丧礼俗上的特征，涉及到了门阀制度、民族融合、佛教、经济等文化现象的研究，特别强调了民族融合绝不是一种文化对另一种文化的吞并的观点。

田余庆《拓跋史探》(生活.读书.新知三联书店 2003 年版)从史学史的角度深入考察了北魏国史大狱之兴以及北魏史学不振的根源。

庞天佑《中国史学思想通史 • 魏晋南北朝卷》(黄山书社 2003 年版)阐述了门阀士族、民族关系、佛教、儒家思想对魏晋南北朝史学思想的影响。

雷依群《北周史稿》陕西人民教育出版社，1999 年 7 月版，它以详实的史料，简练、朴实的文笔，展示了北周的历史风貌，论述了北周的兴盛和衰亡。

[1] 高敏.魏晋南北朝史发微[M].北京：中华书局，2005.408

此外，范子烨《中古文人生活研究》山东教育出版社 2001 年 7 月第 1 版。陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》中华书局 1963 年版。朱大渭《六朝史论》中华书局 1998 年版。曹文柱《胡汉分治-南北朝卷》中华书局 1992 年 10 月第 1 版。梁启超《中国佛教研究史》上海三联出版社 1988 年 2 月第 1 版。谭其骧主编《中国历史地图集第四册东晋十六国·南北朝时期》中国地图出版社 1982 年 10 月第 1 版等，也极具参考价值和启发意义。

2、音乐艺术类

虽没有专门的论著，但在中国音乐史的研究著作对此均有所涉及。杨荫浏《中国古代音乐史稿》人民音乐出版社 1981 年 2 月第 1 版，在第六章中深入分析了三国两晋南北朝时期的统治阶级对民间歌舞音乐和鼓吹音乐的篡改。内容还涉及这一时期音乐文化的多方面发展、各族音乐文化的大融合、乐器与乐律及音乐思想等。该书是迄今诸多音乐通史中史料最为翔实、内容最为充实、立论最有根据、叙述最有条理的权威性著作。

秦序主编 《六朝音乐文化研究》文化艺术出版社 2009 年 7 月第 1 版，本书非常全面的叙述和介绍了六朝音乐的立体构成以及音乐文化的多向交流，从中华文化史、艺术史的高度分析了中原文学艺术渊源、文化转移对六朝南方地域文化的影响，充分揭示了南方文化艺术的兴衰源流，充分把握了这一时期文化艺术的总体成就，对南北朝时期南方和北方音乐文化的交流，也有一定涉及和表述。

黎国韬的《古代乐官与戏剧》(广东高等教育出版社 2004 年版)在探讨我国古代乐官概况时，对北朝的乐官制度进行了评述。并在书后以附录的形式整理了《历代乐部职官简表》和《先秦至两宋部分重要乐事年表》，后者所列只是历代重要乐事中很少的一部分，并不全面。

钟琛《先秦两汉魏晋南北朝音乐传播概论》(电子科技大学出版社 2010 年 4 月)，将传播学理论应用到音乐研究领域，对音乐传播活动进行了具体的研究和描述。

李方元,李渝梅. 北魏宫廷音乐机构考[J]. 音乐研究,1999,(2). 文章试着从宫廷音乐和宫廷音乐机构两条线索厘清脉流，探本溯源。并对官音乐署、乐官、乐部等逐一进行了微观的考证。但没有上升到文化阐释的高度对其进行解读。

吴大顺博士论文魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究[D].: 扬州大学,2005 重点梳理了魏晋时期民间音乐发展变迁和宫廷音乐文化建构的过程,讨论二者之间的关系。并就东晋吴歌等民间音乐发展与宫廷音乐文化建构的关系提出了自己的见解。侯峰. 云冈石窟乐伎研究[D].: 陕西师范大学,2010.文章主要以云冈石窟中雕刻的乐伎图像为研究对象,结合相关文献资料和出土文物,对各民族大融合的背景下北魏的音乐发展史作出较详尽的描述。通过对云冈石窟乐器图像的分析，基本上可以看出北魏音乐发展的源流和脉络的，也属微观之考证分析，不过其对文献资料的查阅梳理方法和对出土文物的比对等方式还是很值得借鉴的。

此外，较为重要的著作还有：修海林《古乐的浮沉—中国古代音乐文化的历史考察》(山东文艺出版社 1989 年版)；吉联抗辑译《魏晋南北朝音乐史料》，上海文艺出版社 1982 年 2 月第 1 版；田青主编《中华艺术通史 4:三国两晋南北朝卷》(北京师范大学出版社 2006 年版)方建军《中国古代乐器概论》，陕西人民出版社 1996 年。孙继南 周柱铨《中国音乐通史简编》，山东教育出版社 1993 年 5 月第 1 版。金文达《中国古代音乐史》，人民音乐出版社 1994 年 4 月第 1 版。刘再生《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社 1989 年 12 月第 1 版等。

3、南北朝乐府诗歌专题研究

杨生枝的《乐府诗史》(青海人民出版社 1985 年)，作者从一代又一代之乐的观点出发，揭示了每一时代乐府诗的不同特点；并从诗和乐的结合中，论述了乐府发展演变的全过程和它的特殊规律。[1]

萧涤菲《汉魏六朝乐府文学史》(1933 年完成，人民文学出版社 2011 年版)，对一些重要作品的思想

[1] 杨生枝.乐府诗史[M]. 西宁：青海人民出版社 ,1985.3

价值、艺术特征都作了深入分析，也展现了乐府歌辞的精神内涵和艺术特质，只是过于强调其思想性而忽视了乐府歌辞本身的民间性质和音乐性，有的论述与历史事实也有出入。

此外，钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》（河南教育出版社，2000 年出版）。许云和《梵贝、转读、伎乐供养与南朝诗歌关系试论》（《文学遗产》1996 年第 3 期）。李正春《六朝诗歌的传播与接受》（《苏州铁道学院学报》2002 年 1 期）。蒋方《论楚辞体在魏晋六朝的传播与接受》（《湖南师大学报》2002 年 4 期）。等诸多文章开拓了研究的视野，把对乐府歌辞的研究从从静态转向了动态，注重乐府歌辞形成、运动、传播等动态过程的考察，其中还特别关注了政治运动、文化政策对乐府歌辞带来的具体影响，打开了研究思路。

4、文化交流类

冯文慈《中外音乐交流史》湖南教育出版社 1998 年 7 月第 1 版，按照历史时期的顺序论述各个历史阶段的音乐交流史实，并解答了一些音乐史上的谜团。最具特色的是探讨了在中外文化交流的历史长河中，音乐交流有何特点，文化交流有何规律。

李小荣《变文讲唱与华梵宗教艺术》，上海三联书店 2002 年 6 月第 1 版，主要从艺术与宗教的关系、变文作为一种讲唱艺术、变文作为一种文体的历史流变以及中印文化交流所起的重大作用。

朱谦之《中国音乐文学史》北京大学出版社 1989 年版，其中《论乐府》一章中多从音乐角度论述与乐府歌辞和文学之间的关系。王允亮《南北朝文学交流研究》上海古籍出版社， 2010 年 12 月第 1 版，一书就南北文学交流的渠道，南北交流中的重要人物、重要群体，以及文学交流对南北文学发展产生的影响这几个方面展开论述，对其中的一些细节进行了考证和描述，揭示了南北文学在南北交流中的作用。

李相宁的硕士论文《北朝文化政策研究》，探讨了北朝文化既具有强烈的汉化色彩又具有多元、开放等特征。论述了北朝文化发展背后必然的政策因素推动。

此外，王小盾《南北文化融合与隋代音乐》[J]. 贵州文史丛刊,1986,(2)。孔毅《孝文帝的改革并未完成北方民族融合》[J]. 贵州师范大学学报 1990,(3)。张婷婷《胡舞的历史发展轨迹及其对当代中国舞蹈影响研究》[D]. 山东师范大学,2009。李清霖《民族融合视阈下的北魏诗歌》[D]. 广西民族大学,2009。王友敏《南北朝交聘礼仪考》(《中国史研究》1996 年第 3 期)等文章对研究北朝文化交流政策也有重要的参考价值。

综上所述，当代关于研究北朝民族融合和以南北朝音乐为整体论述的文章非常多，与老一辈音乐学家的成果相比，研究视角更多样化，维度论述更立体化，知识探索也更加细致化。但从交流与传播角度切入的研究现状来看，其研究支脉缺少从音乐文化挖掘的学术路径，缺少对北朝音乐文化整体论述和理论意义上的阐释；而音乐文化研究，大多只是微观的从北朝各个具体的音乐活动中去寻根溯源、穷原竟委，缺少传播交流角度对北朝各音乐事项进行动态的梳理、分析和研究，缺少汲取文化学、传播学中的理论营养对其的价值阐述。

在以往的研究中，音乐视阈研究者缺少文化高度的理论构建，文化视阈研究者缺少音乐基础和特殊功能的关注。

有鉴于此,本文将努力在跨文化传播与音乐形态流变、演进、融合之间寻找二者的内在联系,将对当时音乐文化建构和具体音乐活动进行审视和动态描述,从而认识音乐文化丰富而复杂的多重涵义,阐发其传播和交流的积极意义和历史价值。

历史学与文化学相结合的研究方法是笔者的思考方向，对事实考辨与学理分析的理论提升是笔者的主要尝试。

北朝的历史定义体现了我国历史上北方草原游牧民族文化与中原汉族文化大融合的时代背景，北朝时期的汉化改革更是掀起了民族融合的新高潮。他们通过汉化的方式建构了自身的国家文化形象,并且少数民族强烈的艺术特质又催化着汉文化对其的吸收和融合，音乐的交流与传播就在胡汉文化的融合过程中迅速的互动、嬗变、发展起来。要抓住它在冲突和发展中做了怎样改造和构建，各民族音乐文化之间的相互交

流与传播带来了怎样的新观念、新气象、新发展，同时也期冀对各民族大融合背景下北朝的音乐发展史作出较详尽的动态描述、较客观的历史定位和较新颖的文化阐释。第一章交代十六国时期音乐发展状况以及北朝统治者实施的音乐文化政策。第二章将重点放在北朝音乐的交流传播途径上，说明总结出几种代表性的传播方式。第三章将北朝时期的音乐事项做一动态的描述，以此来说明北朝音乐传播的深度和广度。第四章将音乐传播流变的历史史实放在北朝文化背景下，探讨北朝音乐与文化之间的相互作用和相互影响。

三、 北朝概念及概述

一般历史书中的南北朝时期，起于公元 420 年，即宋武帝刘裕永初元年（公元 420 年），和北魏明元帝拓跋嗣奉常五年（公元 420 年），至公元 589 年，即北周静帝大定三年（589 年），同年隋文帝以禅让方式取得帝位，改为开皇元年。

实际上，在西晋（公元 265－310 年）之后，还有一个东晋十六国时期（公元 317－420 年），即东晋元帝司马睿登基的建武元年（公元 317），北方则指晋惠帝司马衷（公元 291－306 年在位）末年起，其后还有晋怀帝司马炽（公元 307－313 年在位）和晋愍帝司马邺（公元 313－316 年在位），西晋才最后落幕。但北方则已提前进入分裂割据局面，直到北魏统一北方，约一百三四十年间。这一时段，也被称为五胡十六国。与西晋一道并称“西晋十六国时期”。

所谓“五胡”，指匈奴、羯、鲜卑、氐、羌五个少数民族，实际上这一时期活跃在北方历史舞台上的少数民族，并不只有这五族。“十六国”则指先后或大体同时建立的汉（气候是前赵）、后赵、前燕、成汉、前凉、前秦、后秦、后燕、西秦、后凉、南凉、西凉、北凉、南燕、北燕、夏等十六个政权，其中，成汉是在巴蜀地区建立的国家，其他则都在北方，但也有建立于北方的冉魏、西燕这两个政权，则没有包括在“十六国”内。

这一时期，民族斗争和阶级斗争，异常尖锐激烈。政权有如走马灯式的建立、覆灭，各族统治阶级既互相勾结，又互相争夺，对汉族以及各少数民族进行残酷掠夺和血腥屠杀，造成北方社会经济的严重破坏和人口大量损失。但深重的灾难也把各族人民命运紧密联系在一起，从而把我国历史上以汉族为主体的多民族大融合推上了一个新的阶段。[1]

一、政治背景

北朝的统治者是鲜卑族拓拔部。它原本在大鲜卑山的嘎仙洞（位于今内蒙古自治区呼伦贝尔盟鄂伦春自治旗阿里河镇西北 10 公里处）附近从事狩猎、游牧活动的一个部落，后陆续兼并了一些其他游牧部落而称霸于北方草原。于淝水之战前秦王朝灭亡之际迅速向东南发展，386 年道武帝拓跋珪建立北魏王朝，439 年统一北方，结束了西晋末年以来的北方十六国割据局面。北魏宣武帝以后政局动荡，各地动乱相继不断，在孝庄帝永安元年，即 528 年的河阴之变后，北魏王朝名存实亡，先有尔朱氏家族篡权，接着是高欢家族专政。最后北魏被权臣高欢和宇文泰分裂成东西二国，史称东魏、西魏。550 年东魏被高氏夺权，建立北齐王朝，556 年，宇文氏称帝，建立北周王朝。557 年，北周灭北齐，统一北方，581 年，北周外戚杨坚篡权夺位称帝，改国号为隋。589 年隋朝遣兵灭了南方的陈朝。统一了中国，北朝到此结束。共历经北魏、西魏、东魏、北齐、北周五个政权。这也可以说是一种比较确定的、相对狭义的“北朝”概念。

[1] 郭沫若主编.中国史稿[M]：第三册.北京：人民出版社 1979.84-85

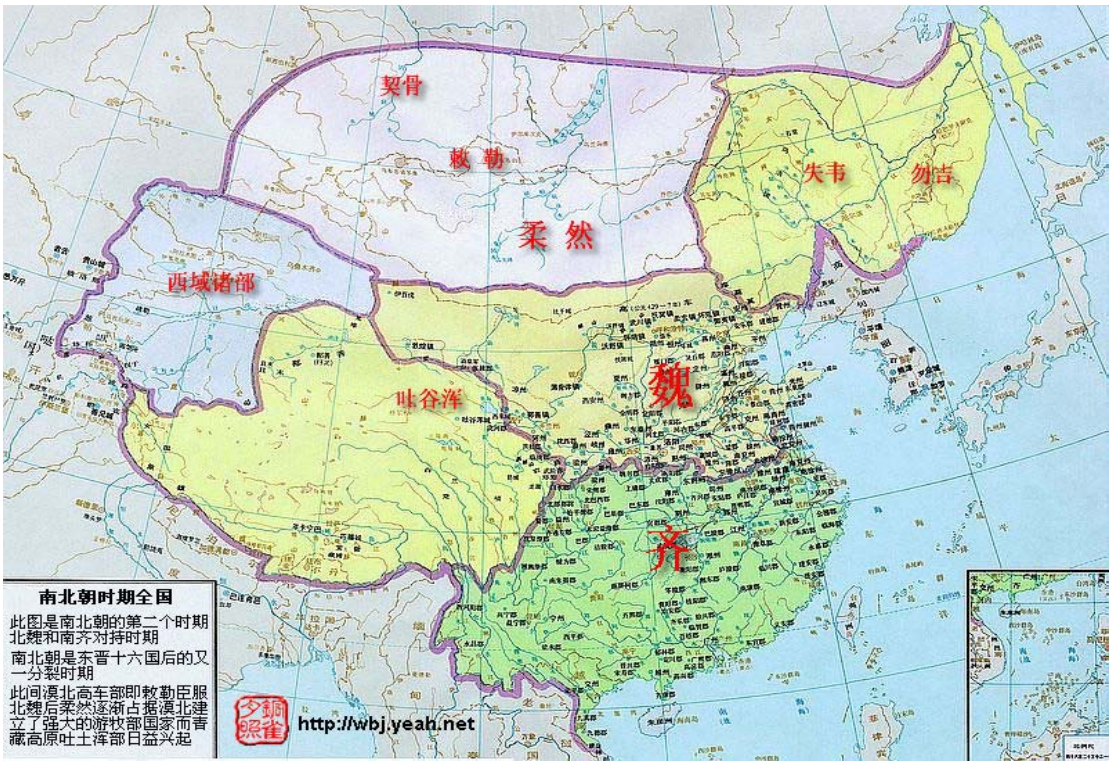


图 1 北魏疆域图[1]

建都	皇帝	建都时间	迁都时间	今地
盛乐	始祖拓跋力微	258 年	398 年	内蒙古和林格尔县
平城	太祖道武帝拓跋珪	398 年	493 年	山西大同
洛阳	高祖孝文帝元宏	493 年	534 年	洛阳
都邺	孝静帝元善见（东魏）	534 年	550 年	河北临漳县西南
	显祖文宣皇帝高洋（北齐）	550 年	577 年	
长安	文皇帝元宝炬（西魏）	534 年	557 年	长安
	孝闵帝宇文觉（北周）	557 年	581 年	

表 1：北朝历史分期表

本文所考察研究的是北朝音乐文化的传播交流与融合，其实也是西晋以来北方地区各民族大迁徙大冲突和文化大交流的历史结果。在纷繁复杂的战局动乱中，为更清晰地体现北朝及北方地区音乐文化交流融汇的背景和源流，以及这种交流融汇的深度和广度，有必要对论文所研究的“北朝”，取一种更广泛、更为伸展的概念界定和理解。因此，本文所讨论的北朝音乐文化，实际开始的时间节点，我们定为从五胡乱华开始，也就是把“五胡十六国时期”的北方音乐发展变化历程，也归入北朝音乐文化的历史整体之中。这不仅因为五胡十六国时期的音乐文化，与北朝音乐有着不可分离的先后继承关系，是一个前后逻辑接续的系统，而且由于多民族进入中原加速融合的历史背景，也使得北方从十六国时期起，音乐文化就开始呈现出强烈的“华胡杂糅”趋向，出现相互吸取借鉴的动态融合。因此，本文将“北朝”音乐的时间跨度，拓展为从五胡乱华刘渊称王，到隋灭北周（304 年-581 年）为止，是一种向前延展至五胡十六国的广义的“北朝”，先后长达 277 年之久。

[1] 中国古代历史地图册编辑组. [M]. 中国古代历史地图册.辽宁:人民出版社，1984.12

二、文化背景

鲜卑族是古代北方少数民族的东胡族系之一，它自檀石槐时代就率领鲜卑族各部南下，挺进中原，十六国期间就先后建立了六个国家政权，拓拔焘结束了十六国以来的纷争和战乱，真正意义上统一了北方，建立了与南朝相抗衡的北魏政权，文化交流的地域进一步扩大，魏孝文帝通过全方位的汉化改革，把北魏王朝推向了全盛期。后由于鲜卑保守势力与汉化改革的矛盾冲突，北魏分裂为东魏、西魏，鲜卑宇文部篡权西魏，建立了北周王朝，汉人高欢则入主东魏，建立北齐。在这动乱中，汉化进程遭到了一些阻碍，其原因主要是北齐鲜卑化的汉化体系与北周汉化的鲜卑化文化体系有过一些抗衡和对峙，但在民族融合力的感召下，北周灭了北齐，完成了对北方的再度统一，文化融合再也没有了任何束缚，迅速为隋唐的文化高峰打下了坚实的基础。文化改造与融合历程主要经历了三个阶段。第一，由原始部落文化向游牧草原文化迈进（五胡十六国时期）；第二，对汉文化的接受和利用（建立北魏以后）；第三濡化[1]过程的深化（北周、北齐的对抗）。音乐文化作为文化的分支力量对全面的汉化进程也起到了促进加速作用。直到隋唐时期，一直坚持汉化政策使鲜卑族作为一个民族实体终于消失在历史的长河中。

[1] “濡化”是台湾著名学者殷海光在其著作《中国文化的展望》中提出的关于文化变迁的一个概念，主要指“濡化是文化变迁的一个程序，在这个程序中，两个或两个以上的文化联续着发生接触，结果是其中一个文化吸收了另一个文化的要素”。

第一章　北朝音乐文化政策

北朝的文化政策带有强烈的汉化色彩，是北朝统治者主动吸纳汉文化的结果。[1]其在总体上是趋于一致的，体现了多民族文化向汉文化的极力靠拢。北魏后期虽出现短暂的反对汉文化和鲜卑化的趋势，但为时甚短。其出现的原因，正如缪钱先生所说“拓跋氏以塞外鲜卑，入主中夏，其明智之君主，欣向华风，而大部分族人，则怀其旧俗。孝文迁洛以后，汉化益深，声明文物，媲美魏晋，与留居塞上之鲜卑，交野相去日远。孝明帝时六镇起兵，为塞上鲜卑反对洛阳汉化政府之鲜明表示。”[2] 这实际上反映了文化接触与融合中所必须经历的再适应、再调整过程。

北朝文化最直观的特色莫过于音乐在其中的主流体现，同时音乐政策的引领也恰恰反映了其文化的倾向性，进一步加深了音乐交流与传播的深度和广度，体现出这一时期音乐文化多元发展的万千气象。

第一节 五胡十六国音乐概述

五胡十六国的时间跨度从公元 304 年李雄和刘渊分别在蜀地建立成国（成汉）、在中原建立汉赵（后称前赵）时起，至 439 年北魏拓跋焘太武帝灭北凉为止。十六国涵盖的地域范围大约包括华北、蜀地、辽东，最远达到了漠北、江淮及西域。在入主中原众多民族中，以匈奴、羯、鲜卑、羌及氐为主，统称五胡。他们在这个范围内相继建立许多国家。

朝代	起迄年	创建者	民族	都城
汉、前赵	304-329	刘 渊	匈　奴	山西临汾西北
成　汉	304-347	李 雄	氐　族	成都
前　凉	314-376	张 轨	汉　族	甘肃武威
后　赵	319-351	石 勒	羯　族	河南安阳
前　燕	337-370	慕容皝	鲜　卑	河北临漳西南
前　秦	350-394	符 洪	氐　族	西安
后　燕	384-409	慕容垂	鲜　卑	河北定县
后　秦	384-417	姚 苌	羌　族	西安
西　秦	385-431	乞伏国仁	鲜　卑	甘肃榆中东北
后　凉	386-403	吕 光	氐　族	甘肃武威
南　凉	397-414	秃发乌孤	鲜　卑	青海乐都东
南　燕	398-410	慕容德	鲜　卑	山东益都北
西　凉	400-421	李 暠	汉　族	甘肃敦煌
北　凉	401-439	沮渠蒙逊	匈　奴	甘肃 武威
夏	407-431	赫连勃勃	匈　奴	甘肃平凉西北
北　燕	409-436	高 云	高　丽	辽宁朝阳
代	338-376	什翼健	鲜　卑	盛乐（内蒙古和林格尔）
冉　魏	350-352	冉 闵	汉　族	河南安阳北
西　燕	389-394	慕容泓	鲜　卑	山西长治

表 2 ：五胡十六国简表[3]

在这一时期里，北方各族尽管在长期的内徙消耗中造成了严重的民生经济损失，各民族之间互相对峙、抗衡、屠杀，文化传统遭到了极大的破坏。但各国的君主为增强实力，在各自统领范围内也会实行一些发

[1] 李相宁.北朝文化政策研究[D]:硕士学位论文.青岛大学，2010
[2] 缪钱.读史存稿[M].北京:生活·读书·新知三联书店，1963.78
[3] 杜建民编著.中国历代帝王世系年表[M].青岛：山东齐鲁书社,1995

展生产的政策，使得各地区在中原动荡荒乱的背景下，也会形成一些局部稳定的局面。如汉族张轨、李皓所建立的前凉和西凉，他们皆为汉族世家，又以经学、文艺著称，所以能在相对安定的西凉地区较好地继承、传授汉晋文化，史称“河西文化”，成为当时汉族士人躲避战火的栖身处，与东晋王朝形成了当时两个汉文化传承中心，对保护汉文化做出了贡献。另外，各边疆少数民族为达到政治目的，也纷纷任用汉人辅政。较突出的是前秦苻坚，他崇尚儒学，奖励文教，任用汉人王猛辅政，使得关中的农业、手工业和商业获得恢复和发展，短暂统治了北方，也让其统治深深打上了汉化的印记。还有鲜卑慕容氏建立的前燕及后燕，为赢得政治上的统治地位，北方各族也开始被动或主动的接受汉文化，多元文化色彩发展样态初现雏形。

音乐文化也经历了被破坏——继承传统——相互融合的缓慢发展期。由于音乐的交流与传播多因战争因素而体现出被动接受的状态，所以很多音乐散失了，乐器被遗失也不为关注。

《晋书•乐志上》云：

公元 311 年“永嘉之乱，伶官既减，曲台宣榭，咸变污莱。虽复《象舞》歌工，自胡归晋，至于孤竹之管，云和之瑟，空桑之琴，泗滨就河北磬，其能备者，百不一焉。[1]

《魏书•乐志》云：

永嘉已下，海内分崩，伶官乐器，皆为刘聪、石勒所获，慕容俊平冉闵，遂克之。王猛平鄴，入于关右。苻坚既败，，长安纷扰，慕容永之东也，礼乐器用多归长子，及垂平永，并入中山。自始祖内和魏晋，二代更致音伎；穆帝为代王，愍帝又进以乐物；金石之器虽有未周，而弦管具矣。逮太祖定中山，获其乐县，既初拨乱，未遑创改，因时所行而用之。世历分崩，颇有遗失。[2]

从史料中可看出，从永嘉之乱前赵刘聪获得伶官乐器开始，伶官乐器就在在后赵、冉魏、前燕、前秦、西燕、后燕等割据政权之间辗转流传，直到北魏拓跋珪（398 年）灭后燕于中山，又将其并入宫廷音乐的建制中。

《旧唐书・音乐志二》云:

晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，符秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟鞶，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。[3]

《晋书・载记・刘耀》云:

时刘岳与凉州刺史张茂相持于河上，暇自陇长驱至西河，……茂惧，果遣使称藩，献马一千五百匹，牛三千头，羊十万口，黄金三百八十斤，银七百斤，女妓二十人，及诸珍宝珠玉、方域美货不可胜纪。[4]

上述情况可以看出：1 在不同民族和政权间存在乐人互流的史实。由于乐人的地位十分低下，他们随意被当作物品转让和买卖，而且这是战争条件下最频繁的一种交流方式。但也正是这种随意性和频繁性让音乐传播面更广更大，与多个民族形成互动和交流，为民族融合做着铺垫。2 战争的破坏力极强，毁了许多的乐器，使得音乐的发展几乎停滞，甚至还出现了音乐传统的断层。3 凉州河西文化中的音乐继承了中

[1] 唐・房玄龄等.晋书・乐志上[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.515
[2] 北齐・魏收.魏书・乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2303
[3] 晋・沈昫.旧唐书・音乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1068
[4] 唐・房玄龄等.晋书.卷 103[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2694

原汉音乐传统，同时也开始出现具有羌胡少数民族的音乐色彩。

总之，五胡十六国时期的音乐发展缓慢，多民族音乐融合还没形成气候，音乐的交流缺乏主动性，只有在相对稳定的地区才可看出音乐文化的多元性，但其交融性还不十分明显。

第二节 北朝主要音乐制度

一、乐官制度

乐官制度是中国古代宫廷为实行其礼乐制度而专设的官职，为历朝音乐发展做出了历史贡献。同时由于社会形态、文化制度等因素的影响乐官设置也有一些变化。就北朝的乐官制度来说，北魏、北齐、北周有的模仿了晋制，有的更是直接采用了西周的乐官制度，来体现其统治者的正统地位。北魏建国初期音乐官署的设立就效仿晋朝及后燕，设有太常及其辖的太乐、总章与少府辖下的乐府、鼓吹等，《魏书·乐志》于北魏道武帝天兴六年记载：

诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高腼百尺、长桥、缘撞、跳丸、五案以备百戏。[1]

又载：

太和十五年(491 年)冬，高祖诏曰:‘乐者所以动天地，感神抵，调阴阳，通人鬼。故能关山川之风，以播德于无外。由此言之，治用大矣。逮乎末俗陵迟，正声顿废，多好郑卫之音以悦耳目，故使乐章散缺，伶官失守。今方厘革时弊，稽古复礼，庶令乐正雅颂，各得其宜。今置乐官，‘实须任职，不得仍令滥吹也。’遂简置焉。[2]

需要说明的是“乐部尚书”一职是北魏特有的官职，它始于太武帝，历经文成、献文、孝文几代。

据《魏书·官氏志》记载，北魏乐官官名有:协律中郎(从四品下)、方舞郎庶长、协律郎(从五品上)、太乐祭酒(从五品中)、太乐博士(第六品下)、方舞郎(从六品中)、太乐典录(从七品下)。除此之外，北魏乐官还有太乐令和秘书钟律郎。北魏分裂以后，东魏承袭北魏，乐官制度无大变化。

北齐模仿魏制的同时兼仿南朝，也体现其乐官制度的特色。“北齐创业，亦遵后魏，台省位号，多类江东”[3]，北齐乐官制度具体为:

中书省，管司王言，及司进御之音乐。监、令各一人，侍郎四人。并司伶官西凉部直长、伶官西凉四部、伶官龟兹四部、伶官清商部直长、伶官清商四部。[4]

此外，北齐还于尚书省置六尚书，其中五兵尚书下辖都兵等五曹，都兵曹“掌鼓吹、太乐、杂户等事”。[5]综上，北齐的乐官有:伶官西凉部直长、伶官清商部直长、协律郎、太乐令、太乐垂、清商部压、鼓吹令、鼓吹承、黄户局承、都兵曹等。北周乐官制度与北魏、北齐有所不同。西魏初年承魏宗，乐官制度没有大的变化，但西魏末年，太师宇文泰实施关陇文化本位政策，此乐官制度一直沿用至北周。《历代职官表》总结周代乐官品第时曰:

[1] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2304
[2] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2305
[3] 唐·杜佑.通典·职官一[M].北京：中华书局 2012.242
[4] 唐·魏徵等.隋书·百官志中[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.754
[5] 唐·魏徵等.隋书·百官志中[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.752-753

正五命春官大司乐中大夫，正四命春官小司乐下大夫。正三命春官小司乐上士。正二命春官乐师、乐青、司歌、司钟磬、司鼓、司吹、司舞、禽章、掌散乐、典夷乐、典庸器中士。正一命春官乐青、司歌、司钟磬、司鼓、一司吹、司舞、禽章、掌散乐、典夷乐、典庸器下士。[6]

但是北周稽古复礼的改革运动所制定的乐官制度沿用时间并不长，“创制未久，子孙不能奉行”，[7] 至隋代被完全废弃。

从上述的梳理可以看出，东魏北齐主要承袭北魏的乐官系统，北周则仿制周代大司乐系统的乐官制度。北朝的乐官制度已经具有浓厚的汉化色彩，

二、构建乐制

北朝主要以中原礼乐思想为指导，吸收本民族及其他民族的音乐思想。模仿中原重新建构乐制主要以北魏为代表。它的乐制建设过程主要经历了天兴定乐、太和议乐、永熙议乐三个阶段。

永嘉之乱到北魏初定中原时，礼器、乐器多已散失，北魏初期仍是“乐操土风，未移其俗”。[8]虽然北魏在得到西晋伶官乐器后，不知采用皆委弃之，但为加强汉民族对其的认同感，仿制中原乐制拉开了民族音乐文化交融的正式序幕。

北魏天兴六年（389 年），诏令后燕归降的邓渊定律吕，协音乐，草创乐制，即天兴定乐。邓渊将北魏所得四方音乐与汉族传统音乐相结合，加以吸收和改造，从而创作、改编了一系列适于北魏王朝使用的宫廷音乐。天兴定乐涉及宗庙之乐、郊祀之乐、四时飨宴之乐、掖庭后宫之乐和殿庭大飨之乐等五方面。从上述的相关内容可以知晓，当时北魏的宫廷音乐仍由少数民族音乐组成，乐制建设未取得重大进展。到孝文帝太和中（约 490-499 年），也曾组织大臣议定乐制，但是“于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺”[1]，结果只是在方乐之制和四夷乐舞的基础上稍作增补而已。但这也说明孝文帝十分重视中原汉文化的音乐制度。后经北魏后期永熙（534 年）议乐，太常卿祖莹重新整理乐制，终将魏晋旧乐以及北凉、西凉乐结合，北魏多元音乐文化乐制才初见体系，体现出华戎兼采的艺术风貌。

三、乐籍制度

北朝是奴隶制向封建制转型的碰撞时代，尽管逐步确立了封建体制，但奴隶制残留仍然存在。如，北魏元禧“奴婢千数”，元雍“童仆六千”，到北齐时私有奴婢仍然很多，直至北周武帝于公元 577 年下诏释放官私奴婢以后，才有所减少，但奴隶制的残余仍然或多或少地遗留于唐宋元明清各代。乐籍制度就是那个乱世战争的产物，直到清雍正年间才废除，但对中国音乐发展走向来讲，影响至今。

据《魏书刑法志》记载：

诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户；[2]

一旦沦为乐户，就世代相袭，显示了这一制度的残酷性。其中女乐是乐籍制度发展过程中的重要因素和乐籍群体的重要组成部分。其身份普遍卑贱，甚至类似奴隶、等同物品，是声色娱人的群体，备受歧视和压制，但他们广泛参与传统社会中的音乐活动，承载着中国传统音乐文化的传承和发展。其中不乏一些历史上著名的音乐家。

---

[6] 清·黄本骥编.历代职官表·乐部[M].上海：古籍出版社,2002.43
[7] 陈寅恪.魏晋南北朝史讲演录[M]：万绳楠整理.合肥:黄山书社，1987.316-317
[8] 唐·魏徵等.隋书·音乐志中[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.313
[1] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2305
[2] 北齐·魏收.魏书·刑法志[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2362

《隋书•列传四十三》载：

万宝常，不知何许人也。父大通，从梁将王琳归于齐。后复谋还江南，事泄，伏诛。由是宝常被配为乐户，因而妙达钟律，遍工八音。造玉磬以献于齐。又尝与 人方食，论及声调。时无乐器，宝常因取前食器及杂物，以箸扣之，品其高下，宫 商毕备，谐于丝竹，大为时人所赏。然历周洎隋，俱不得调…宝常虽为伶人，译等每召与议，然言多不用……宝常奉诏， 遂造诸乐器，其声率下郑译调二律。并撰《乐谱》六十四卷，具论八音旋相为宫之 法，改弦移柱之变。为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声。……知音者皆不能通，见宝常特创其事，皆哂之。……太常善声者多排毁之。[3]

又载：

开皇之世，有郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉，并讨论坟籍，撰著乐书，皆为 当世所用。至于天然识乐，不及宝常远矣。安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等， 能造曲，为一时之妙，又习郑声，而宝常所为，皆归于雅。此辈虽公议不附宝常， 然皆心服，谓以为神。[4]

从对以乐户身份出现的音乐家万宝常的介绍中，我们看到乐籍制度对音乐文化的一些影响。虽然入籍乐户生活在社会底层，有音乐才华而不被重视，但他们由于经常被战祸所累，在各个政权间辗转流离，这一庞大群体对音乐交流与传播的现实意义非常明显，对胡乐的吸收，华乐的改造离不开他们，多种音乐形态的融合离不开他们，创造华戎兼采的音乐文化更离不开他们。他们是音乐传播和交流的主要执行者和创造者。应该说，尽管乐籍制度的残酷性凸显了封建体制的弊病，但客观上使音乐交流与传播得到了广泛的基础支撑，无论是华乐还是胡乐都得到充分的发展和融合，为隋唐后世多特点、多风格的音乐色彩做出过非常大的历史贡献。

第三节 “华戎兼采”的音乐文化政策

任何制度的建构都需要一定文化作为依托，音乐制度也不例外。吸收胡乐是北朝主要的音乐文化政策，体现了华戎兼采的艺术特色。北朝时期少数民族的豪放天性，以及皇帝对音乐的喜爱，为西域和域外乐舞的传播与流行创造了空间。这些音乐与汉族音乐的长期交流与融合直接影响了隋唐音乐的发展。[1]

随着北魏势力的扩大，西域各民族与中原地区的交流日益密切，胡乐传入北魏并获得了迅猛的发展。隋大业年间所定九部乐，其中的《西凉》、《龟兹》、《疏勒》、《安国》、《高丽》等五部均经由北魏发展而来。《隋书・音乐志下》叙其始末曰:

《西凉》者，起符氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》……今曲项琵琶、竖头笙摸之徒，并出自

[3] 唐・魏徵等.隋书・列传四十三[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1610
[4] 唐・魏徵等.隋书・列传四十三[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1611-1612
[1] 李相宁.北朝文化政策研究.[D]:[硕士学位论文].青岛大学，2010

西域，非华夏旧器。《杨泽新声》、《神白马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。《龟兹》者，起自吕光灭龟兹(384 年)，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏(436 年)，及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。[2]

《隋书·音乐志中》载：

始具宫悬之器:仍杂西凉之曲，乐名《广成》，而舞不立号，所谓'洛阳旧乐'者也。[3]

而所谓"洛阳旧乐"，指由祖莹典造魏晋旧乐和西凉乐而成的北魏宫廷音乐，兼具了华戎色彩。

《隋书·音乐志中》曰:

杂乐有西凉罄舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封开府者，遂服答缨而为伶人之事。[4]

《北齐书•恩幸传》也载：

又有史丑多之徒胡小儿等数十，咸能舞工歌，亦至仪同开府、封王。[5]

上述材料充分说明了胡乐在北齐时代的发展程度远超北魏时期。北齐的几代君主几乎都十分喜欢胡乐，尤其是北齐后主高纬更是一位胡乐的酷爱者，他能"操执乐器，倚弦而歌，别采新声"， 对"能舞工歌"者大肆封赏，直至封候拜相，这在中国历史上是不多见的，极大地推动了胡乐的发展。从某种程度说，北齐胡乐的兴盛，不但提升了艺术水准，也加大了胡汉音乐之间传播、交流的深度和广度。

北周也重视吸收、发展胡乐，胡乐种类也更为繁多。《旧唐书·音乐志二》载:

周武帝婚虏女为后，西域诸国来腾，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令揭人白智通教习，颇杂以新声。张重华时，天竺重译贡乐伎，后其国王子为沙门来游，又传其方音。宋世有高丽、百济伎乐。魏平冯跋(436 年)，亦得之而未具。周师灭齐，二国献其乐。[6]

直接将胡乐融汇于朝廷礼乐，是北朝历代实行的音乐文化政策，是胡汉音乐文化融合进一步得到深化的前提和基础，充分说明北魏、北齐、北周三朝胡乐发展，走过了接受、提升、融合的历史进程，使其在北朝约二百年间的发展中，突破了时空和地域的限制，在中华大地广为流传，为汉音乐文化助添了鲜活的文化因子。

[2] 唐·魏徵等.隋书·音乐志下[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.378-380
[3] 唐·魏徵等.隋书·音乐志中[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.279
[4] 唐·魏徵等.隋书·音乐志中[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.293-294
[5] 唐·李白药.北齐书·恩幸传[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.694
[6] 晋·沈昸.旧唐书·音乐志一[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1040

第二章　北朝音乐文化交流的主要途径

尽管战乱是北朝的“主旋律”，但北朝时期的若干高层统治者以及统治集团，并没有只是炫耀赫赫战功，而在文化方面的建设也颇具开放意识，他们多渠道，多方面的接受、学习、消化着对其阶级统治有帮助的各种制度、文化、艺术等。有许多来自少数民族的统治者，由于喜爱音乐歌舞的民族天性和古老传统，对音乐艺术尤其重视和喜好，他们身体力行，上行下效，使音乐艺术在长期的战乱中，竟能获得宝贵的天时、地利、人和方面的机遇。

本章将通过聘使往来、士人交流、僧徒流动，以及战移民争等主要交流途径的介绍，论述音乐文化在整个中华大地获得的广泛交流与传播。

聘使往来应该说是当时最为正式的官方交流渠道，它一直伴随到北朝的灭亡，尽管期间聘使往来有过中断和挫折，但通过它，北朝与南朝和西域诸国得以互通讯息，从而在政治、经济、文化、艺术等各个层面得到有效的交流。

由于政治矛盾斗争的原因，士人阶层在南北朝之间大量流亡，他们对于文化交流的贡献是不可忽视的，因为士人本身就是文化的代名词。将主要讨论士人阶层对南北文化交流所起积极因素的几个方面。

佛教在南北朝期间非常兴盛，尽管发生过周武帝灭佛的事件，但就总体而言，佛教对于北朝文化的建设是有贡献的，特别是僧人来往对佛教音乐在中原大地的传播起到了至关重要的作用。第三节中将重点从僧侣之间的往来及佛教交流的变化入手，从而更好的解释佛教音乐的交流与传播。

战争尽管有着非常大的破坏力，但它对文化资料、文化器物、人员的交流还是起到了非常重要的作用，特别是战争中的移民潮，客观上促进了文化上的交流。第四节将主要针对战争中，敌对双方音乐器物、乐人的交流进行论述。

第一节 北朝聘使的往来

本节主要涉及南北聘使之间、北朝与西域诸国之间的聘使往来，论述聘使往来对北朝与南朝以及西域诸国在文化交流上所起到的促进作用。

一、与南朝之往来

南北朝对峙间，聘使的互往是主要交流途径。《宋书·索虏传》曾记载过为防止双方的冲突，在北魏和南宋边界间设立一个冲突缓和区域，民众不得跨越界限，只有双方的聘使才可进入，文中还形象的描述了双方即使烟火向往，鸡犬相闻，也不得互来互往。即：

> **边境之民，烟火相望，鸡狗之声相闻，至老死不相往来，不亦善乎！**[1]

《魏书·列传第五十三》：

> **萧衍求通和好，朝廷盛选行人，以谐兼散骑常侍，为聘使主。**[2]

上述材料很清晰的表明了敌对双方之间的合法交往只有在聘使之间才能互通消息。聘使往来是官方唯一承认的合法交往，对政治经济文化在官方的对话起到很重要的作用。聘使的官职有散骑常侍、通直散骑

[1] 梁·沈约.宋书·索虏传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1990
[2] 北齐·魏收.魏书·李谐传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1213

常侍、员外散骑常侍等称谓。《魏书·官氏志》记载了散骑常侍的主要职责：

建国二年，初置左右近侍之职，无常员，或至百数，侍直禁中，传宣诏命。皆取诸部大人及豪族良家子弟仪貌端严，机辩才干者应选。又置内侍长四人，主顾问，拾遗应对，若今之侍中、散骑常侍也。”……十二月，置八部大夫、散骑常侍。

又载：

十二月，置侍中、黄门各四人，又置散骑常侍、侍郎，员各四人；通直散骑常侍、侍郎，员外散骑常侍、侍郎，各六人。[1]

可以看出这一官职的工作性质。同时为维护国家形象，对聘使的任职还有一定的条件。要仪表才貌，风度不佳者即使才高也不能充当聘使。普泰年间，北魏与梁国同好，双方精心挑选报聘的使者，当时北魏知名文人刑邵就因为没有庄重的容貌举止，朝廷竟不让他出使梁国。南陈姚察兼任通直散骑常侍，出使北周时有记载：

江左耆旧先在关右者，咸相倾慕。沛国刘臻窃于公馆访《汉书》疑事十馀条， 并为剖析，皆有经据。臻谓所亲曰：“名下定无虚士”。[2]

说明当时的聘使都是具有一定名望的人担任。还可以从北魏挑选的聘使身份看出他们对文化交流起到的作用。如：李绘“博涉经史，文藻富盛”。刑亢“颇有文学”，李谐“风流闲润，博学有文辩，当时才俊，咸相钦赏。”（魏书各本传）

由此可见双方聘使在当时都是文化先锋，既要有很好的家世条件，还要有丰富的知识阅历，甚至相貌也要清奇脱俗。他们之间的往来也是当时较轰动的政治文化事件。梁朝使节入北魏时全鄴城的百姓都出来迎接， 北魏使节入梁时，梁武帝亲自与其谈说，“甚相爱重”。南北朝期间相互聘使往来交流的盛况可见一般。他们的互通互往对音乐文学方面的交流也起了作用。如《北史·薛道衡传》中就有聘使和对方接待人员之间以诗歌来互唱的记载：

武成即位，兼散骑常侍，接对周、陈二使。…陈使傅縡聘齐，以道衡兼主客郎接对之。縡赠诗五十韵，道衡和之，南北称美。[3]

应该说，南北朝在文学、艺术、经济领域的交往学习离不开双方聘使的信息沟通。由于南北双方一直处于互攻互伐的对立状态，军事上的敌对和防范也让双方在官方层面既要维护国家形象，又要互通互惠。在南北朝期间文化交流呈现互通互流的传播样态。

二、与西域诸国之往来

《魏书·西域》载：

太延中，魏德益以远闻，西域龟兹、疏勒、乌孙、悦般、渴般陀、鄯善、焉耆、车师、粟特诸国王

[1] 北齐·魏收.魏书·官氏志[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2417
[2] 唐·姚思廉.陈书·姚察传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.292
[3] 唐·李延寿.北史·薛道衡传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1046

始遣使来献。[4]

世祖就认为西域在汉代虽已打通，但西域各国知道自己地处遥远，有求时就来进贡，与他们交往无多大意义，但为了其他国家以后的朝贡，以及彰显大国的威严、气度，也派出使节与西域九国交好。

《魏书·西域》又载：

又遣散骑侍郎董琬、高明等多赍锦帛，出鄯善，招抚九国，厚赐之。……自后相继而来，不间于岁，国使亦数十辈矣。[5]

可以看出北朝对西域诸国是以大国自居，其对外的交流主要以吸收为主。

《魏书·西域》载：

世祖诏散骑常侍、成周公万度归乘传发凉州兵讨之，度归到敦煌，留辎重，以轻骑五千渡流沙，至其境。时鄯善人众布野，度归敕吏卒不得有所侵掠，边守感之，皆望旗稽服。其王真达面缚出降，度归释其缚，留军屯守，与真达诣京都。世祖大悦，厚待之。是岁，拜交趾公韩牧为假节、征西将军、领护西戎校尉、鄯善王以镇之，赋役其人，比之郡县。[6]

上述文献， 鄯善人即古楼兰国，归附后，融入北朝的例证。随着北朝时期各民族之间的交往日益加深，由使节往来而引入的音乐文化，也更加丰富，不但传入了充满异域风情的乐器和器乐，而且还传入了重要的源自天竺的乐调理论。

《隋书·音乐志》载周武帝时期：

有龟兹人曰苏祗婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之， 答云：‘父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。’以其七调，勘校七声，冥 若合符。一曰‘娑陀力’，华言平声，即宫声也。二曰‘鸡识’，华言长声，即商 声也。三曰‘沙识’，华言质直声，即角声也。四曰‘沙侯加滥’，华言应声，即 变徵声也。五曰‘沙腊’，华言应和声，即徵声也。六曰‘般赡’，华言五声，即 羽声也。七曰‘俟利 ’，华言斛牛声，即变宫声也。[1]

苏祗婆是随突厥皇后进入中原，带来了七调理论，也带来了一种全新的音乐概念，它促进了隋唐燕乐的发展。

由上考察可知，北朝与西域诸国的往来，主要是建立在对其军事征服的基础上，也有使节的互往互访，对其音乐文化的主动吸收，体现了北朝统治者开放的文化观念 。

[4] 北齐·魏收.魏书·西域[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1917
[5] 北齐·魏收.魏书·西域[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1918
[6] 北齐·魏收.魏书·西域[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1919
[1] 唐·魏徵等.隋书·音乐志中[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.305

第二节 士人的流亡

北魏时期存在着一个南朝流亡士人群体，因为南朝政局变换频繁，而北魏相对稳定，所以士人的流亡，以南奔北流亡的人数众多。士人流亡通常不是个人行为，而往往以家族的整体迁移为目标，他们在传播江左文化和建立北朝典籍制度方面，甚至北朝礼乐文化建构方面贡献很大，促进了整个北朝的汉化进程。

一、南北朝士人流亡概述

南朝的士人流亡群体主要有三部分人组成。其一，南朝皇室的逃亡。在宋废帝刘子业期间就有刘宋皇室刘昶畏祸逃奔北魏的记录。其二，南朝世族流亡人物。北魏太和十七年（公元 493 年），南齐尚书左僕射王奂被齐武帝萧赜所杀，其儿王肃归顺北魏，后来整个王氏家族都来投北魏,“肃弟秉，字文政。涉猎书史，微有兄风。世宗初，携兄子诵、翊、衍等入国，拜中书郎，迁司徒谘议，出为辅国将军、幽州刺史。”[2]其三，叛逃入魏的南朝军将及其僚佐。这是人数和规模最大的流亡方式。南宋时降魏的有徐州刺史薛安都、兖州刺史毕众敬等，随行的还有之弟薛真度、子道标等，其中薛真度的儿子将“丝竹歌舞、乐器尽献世宗”。

《魏书·薛安度传》：

初，真度有女妓数十人，每集宾客，辄命奏之，丝竹歌舞，不辍于前，尽声色之适。庶长子怀吉居丧过周，以父妓十余人并乐器献之，世宗纳焉。[3]

南齐时降魏的另一位重要将领为裴叔业。由于担心南齐的政治迫害，裴叔业带领众多部下和家族门人自导自演了降魏的逃亡历程。

《南齐书·裴叔业》载：

高宗崩，叔业还镇。少主即位，诛大臣，京师屡有变发。…虑祸至，弃母奔寿阳，说叔业以朝廷必见掩袭。徐世檦等虑叔业外叛， 遣其宗人中书舍人裴长穆宣旨，许停本任。叔业犹不自安，而植等说之不已，叔业 忧惧，问计于梁王，梁王令遣家还都，自然无患。叔业乃遣子芬之等还质京师。明 年，进号冠军将军。传叔业反者不已，芬之愈惧，复奔寿春。于是发诏讨叔业，… 初，虏主元宏建武二年至寿春，其下劝攻城。宏曰：“不须攻，后当降也。”植等皆还洛阳。[4]

在《梁书·裴邃传》中记载了随裴叔业入魏的人数众多，当寿阳刺史裴叔业降魏时，整个豫州豪族全部北上迁徙，“邃遂随众北徙。”再现了当时豫州上层人士几乎全部入魏的浩荡场景。而北人入南的情况相对较少。

《魏书·薛安度传》记载：

申纂者，本魏郡人申钟曾孙也。皇始初，太祖平中山，纂宗室南奔，家于济阴。及在无盐，刘彧用为兖州刺史。显祖曰：“申纂既不识机，又不量力，进不能归正朔，退不能还江南，守孤城于危亡之地，欲建功立节岂可得乎！”纂既败，子景义入国，太和中，为散员士、宋王刘昶国侍郎。景明初，试守济阴郡、

[2] 北齐·魏收.魏书·王肃传列传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1169-1170
[3] 北齐·魏收.魏书·薛安度传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1124
[4] 梁·萧子显.南齐书·裴叔业[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.661

扬州车骑府录事参军、右司马。[1]

还有《魏书·高湖传》也记载了北魏司徒从事与儿子思义投奔梁萧衍的过程。总的来说北人入南人数较多，南人入北较少。

二、士人流亡对文化的贡献

作为南北文化交流的途径之一，流亡士人给当时的双方文化的交流起了很大重要的作用。比如在朝章制度的交流上，南方流亡士人袁式就为北魏建立的文化制度做过贡献。武陵王遵谘议参军袁式是泰常二年归于北魏，与司徒崔浩是非常好的朋友，出于崔浩之手的朝仪典章，就经常得到他的帮助。北方人士崔灵恩入南后，也对文化交流起了很大的作用。

《梁书·儒林传》载：

灵恩聚徒讲授，听者常数百人。性拙朴无风采，及解经析理，甚有精致，京师旧儒咸称重之，助教孔佥尤好其学。[2]

又载：

灵恩先习《左传》服解，不为江东所行；及改说杜义，每文句常申服以难杜，遂著《左氏条义》以明之。时有助教虞僧诞又精杜学，因作《申杜难服》，以报灵恩，世并行焉。(僧诞，会稽余姚人，以《左氏》教授，听者亦数百人。其该通义例，当时莫及。[3]

在音乐艺术等方面流亡人士也给南北双方带来过很多交流。

《北史·文苑传》载：

荀济，字子通。其先颍川人，世居江左。梁武将诛之，遂奔魏邺下士大夫多传济音韵。[4]

综上所述，可以说南北朝期间的士人流亡是值得重视的一个文化现象，它一直伴随到隋朝的再统一。他们在新环境的新境遇，既影响着士人的思想观念，更重要的是改变了他们对于新文化的抵触态度，从而促进了其自身在文化新环境下的认知，为文化艺术的繁荣增添了新的文化启动力。

第三 僧侣的流动交往

南北朝时期，佛教在中原大地得到了广泛的传播。僧人及寺庙一度达到了惊人的数量，佛教经典被大量翻译，佛教理论和著作也不断涌现。为这一盛况起着重要推动作用的就是僧人的相互流动往来。本节将通过西域龟兹僧人鸠摩罗什的东渡，北朝著名僧侣宋云、法显的西行求法等著名显例，探讨这一交流途径对其北朝佛教音乐发展所起到的深远作用。

一、龟兹鸠摩罗什长安译经。

鸠摩罗什祖籍天竺，出生在龟兹，是中国佛教史上极负盛名的译经大师。公元 401 年，这位来自西域的高僧，被后秦国主姚兴引入长安，在逍遥园里翻译佛经，讲经说法。他在翻看中原佛经时，发现很多都与印度原经相差甚远，于是积极参与考订校正工作，领导翻译完成了 34 部共 294 卷佛经。[5]鸠摩罗什领导

[1] 北齐·魏收.魏书·薛安度传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1124
[2] 唐·姚思廉.梁书·儒林传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.598
[3] 唐·姚思廉.梁书·儒林传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.598
[4] 唐·李延寿.北史·文苑传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2281

的长安译经活动，不但是佛教翻译史上的盛事，也为中土与西域佛教的交流做出了历史贡献。

二、北魏时西行求法者宋云

宋云是北魏明帝时管理僧侣的官员，公元 518 年十一月，受胡太后之命，与崇立寺沙门惠生、法力等出访天竺，西行求法。

《北史·西域传》有载：

熙平（公元 516—518 年）中，明帝遣滕伏子统宋云、沙门法力等使西域，访求佛经，时有沙门慧生者亦与俱行，正光（公元 520 - 525 年）中还。[1]

据说是于正光三年，即公元 522 年，携大乘经论一百七十部返回洛阳。此行费时前后可能多达五、六年，可见当时佛教徒之探险和探索精神，开唐代著名法师玄奘前往西方取经之前例。

宋云于神龟二年（公元 519 年）入乌场国（今巴基斯坦印度河上游及斯瓦特河流域），见到的是："国王精食菜食长斋，晨夜礼佛。击鼓吹贝，琵琶箜篌，笙箫备有。日中已后，始治国事"。[2]可见佛教国家头等大事是音乐供养、朝拜礼佛，比其治理国家重要。探寻究因，还是因为音乐对佛教来讲有着无比强大的教化作用。

三、北魏名僧法显。

现存世一本《法显传》，记述法显公元 399 至 413 年的旅行经历，属于游记、佛教地志类著作。法显生于五胡乱华和北魏时期，是中国佛教史上的一位名僧， 是中国第二位到海外取经求法的大师，（第一位为三国时的朱士行）也一位卓越的佛教革新人物，杰出的旅行家和翻译家。他以 60（公元 399 年）高龄从长安出发，一路西行，历经千辛万苦游历了十几个国家，到达天竺，苦修佛法，并于 412 年归国，翻译了从天竺取回的部分经文戒律。为佛教的传播和翻译事业做出了巨大贡献，其著作《佛国记》也成为了中国著名佛教文化典籍。法显的海外经历就是一部佛教的交流与传播史。

宋初及以前，由于北方战乱以及魏太武帝的毁法，大批僧人相继南渡，给南方佛学带来了新的风气。南北佛教的交流对当时的音韵学也产生积极影响。

《高僧·慧叡传》云：

陈郡谢灵运笃好佛理，殊俗之音，多所达解。乃咨 以经中诸字，并众音异旨，于是著《十四音训叙》。条例梵汉，昭然可了，使文字有据焉。[3]

作为一个北方背景的僧人，慧叡的很多佛学只是来自北方，又传播给谢灵运，体现了合作中的互相学习，互相交流。还有就是佛教寺院在中原音乐文化与西域音乐文化交流中也起到过沟通宣传作用。《魏书 •释老志》云："今之僧寺，无处不有"，"梵唱屠音，连檐接响。"[4]"梵唱"就是梵呗，指的就是佛教音乐。

总之，僧人的流动互往是佛教传播的重要方式。同时外来佛教与中国传统文化的日趋结合带来了佛教思想的丰富。到南北朝晚期，由于双方往来交流更加频繁，佛学的相互影响更加具体和明显，更是带动了整个佛教发展的新高潮。佛教音乐当是融入中土文化的纽带。

---

[5] 梁·僧祐.出三藏记集.卷二[M].北京：中华书局，1974.232
[1] 唐·李延寿.北史·西域传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2607
[2] 大正藏·卷九[M].日本大正新修大藏经刊行会 1975.71
[3] 梁·释慧皎.高僧·慧叡传[M].西安：陕西人民出版社,2010.335
[4] 北齐·魏收.魏书·释老志[M].《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.

第四节 战争移民

南北朝期间双方为了政治上的利益发动了多次战争，其中几次大规模的战争客观上引发了文化交流上的密切关系。如：北魏太武帝南伐、侯景之乱、西魏平江陵等。大规模战争加大加快了多方物质资料和人员的交流传播节奏，移民浪潮此起彼伏，但客观上使双方都得到了一些对己方全面认知的机会，为文化的进一步融合带来了现实的可能性。葛剑雄先生就认为:“移民运动从本质上是一种文化的迁移。”[5]

《隋书·音乐志下》就记载了由于战争礼乐器物和乐人在多方辗转的经过。慕容垂打败了慕容永，得获秦苻氏的旧乐。不久慕容垂又被北魏所败，慕容垂的钟律令李佛带着太乐细伎投奔了慕容德，慕容德的母亲死后，儿子子超以太乐伎一百二十人来“诣兴赎母”到宋武帝进入关中时，把他们全部带到了江南。这则材料显示“苻氏旧乐”在前秦、后燕、北魏、南燕、南宋几个政权之间的被动交流，可见战争对音乐文化交流的广度，作用可见一般。《隋书·音乐志上》就记载了南方音乐通过西魏平江陵时曾传入北方的情形。由于王僧辩大破侯景，将其使用的诸乐送到荆州，荆州被北周攻克，北周人尽然不会使用诸乐，于是将“工人有知音者，并入关中，随例没为奴婢。”[1]

《隋书·音乐志下》也记载了隋灭陈时的音乐交流，和在各方政权间的交流：

《清乐》其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏， 始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之， 善其节奏，曰：“此华夏正声也。[2]

结合上述材料可知《清乐》就指《清商三调》，在晋朝南迁时被胡人据为己有，后又被前秦苻永从攻陷凉州时得到，宋武帝平关中时，带入了南方，一直到隋高祖杨坚统一中国后再次回归中央政府。

又载：

开皇九年，平陈，获宋、齐旧乐，诏于太常置清商署以管之。求陈太乐令蔡子 元、于普明等，复居其职。由是牛弘奏曰： ……前克荆州，得梁家雅曲，今平蒋州，又得陈氏正乐。史传相承，以为合古。且 观其曲体，用声有次，请修缉之，以备雅乐。其后魏洛阳之曲，据《魏史》云“太 武平赫连昌所得”，更无明证。后周所用者，皆是新造，杂有边裔之声。戎音乱华， 皆不可用。请悉停之。[3]

说明了南方音乐传入隋朝后，北周时代所创制使用的音乐被南方音乐所取代。正如陈寅恪先生在《隋唐制度渊源略论稿》中所说：“隋制雅乐，实采江东之旧，盖雅乐系统实由梁陈而传之于隋也。其中议乐诸臣多为南朝旧人。”[4]

在《隋书·音乐志下》也有关于南方乐舞对北方音乐文化影响的记载：

今南征所获梁、陈乐人， 及晋、宋旗章，宛然俱至。曩代所不服者，今悉服之，前朝所未得者，今悉得之。 化洽功成，于是乎在。臣等伏奉明诏，详定雅乐，博访知音，旁求儒彦，研校是非， 定其去就，取为一代正乐，具在本司。”于是并撰歌辞三十首，诏并令施用，见行 者皆停之。其人间音乐，流僻日

[5] 葛剑雄.中国移民史[M]：第一册导论.福建人民出版社，1997.102

[1] 唐·魏徵等.隋书·音乐志上[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.273

[2] 唐·魏徵等.隋书·音乐志下[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.334

[3] 唐·魏徵等.隋书·音乐志下[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.309

[4] 陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿[M].北京：三联书店,2001.130

久，弃其旧体者，并加禁约，务存其本。[5]

以上材料表明，战争解决了政治上的矛盾冲突，但却带来了文化上的交流。胜利的一方除了掠夺对方的生产资料和人口外，还有大量的文化艺术。正是通过战争，西域音乐流入中土，中原各族的乐器、乐人得以互换，南北方音乐得以互流、互通，整个中华大地文化艺术趋向融合和一体。

从上述论之，北朝的文化交流主要是以聘使往来、士人流亡、僧人互往、战争等方式在民族迁移、融合的历史背景下展开的。它体现了文化为其政治服务的观念，体现了多种文化碰撞下的客观交流和互为传播的历史事实，音乐文化也融汇其中，为全面汉化起到了架构和支撑的桥梁作用。

[5] 唐・魏徵等.隋书・音乐志下[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.319-320

第三章 北朝音乐的动态交流传播

本章将北朝的音乐事项，分为北朝民歌、北朝器乐、宫廷音乐、佛教音乐、百戏乐舞五方面，分别论述。

北朝民歌原来大都指北方少数民族演唱的歌曲，其中也有小部分是北方人汉语创作，还有的经过南方乐人的加工改编，当然也不能排除其中还夹杂着部分少数北方汉人的作品，可以说，北朝民歌是多民族共同创造的文化结晶。笔者将从北朝时代分期入手，考察北朝民歌发展的不同阶段。

北朝器乐种类非常之多，本章将以归入隋朝九部乐的器乐为重要论述对象，考证它们在中原地区多向交流和传播的过程。

宫廷音乐是统治者们为强化统治力量，显示正统身份所必须采取的礼乐内容，一直以来北朝的统治者们也都是以华夏正统自居，他们一方面接受汉文化的礼乐制度，建构宫廷音乐文化体系，一方面也没有完全放弃本民族的音乐特征和审美观念，因此将考察北魏、北齐、北周宫廷音乐机构的建设和宫廷礼乐的变化内容，以此说明音乐文化建构中交流和传播的作用。

佛教音乐的交流与传播带动了胡乐与华乐在中原地域的进一步深化，在雅乐、俗乐、民间音乐中，佛教音乐也呈现出不同的样态，体现出了佛教音乐的本土化特征。

百戏乐舞融合了杂技与歌舞，它广泛传播，深入社会各个阶层，既突出反映了各民族音乐舞蹈的鲜明特征，也为多乐种的交融提供了平台， 深受社会各阶层的普遍喜爱，为其进一步与中原乐舞的融合创造了客观条件。

第一节 北朝民歌

北朝民歌是继我国古代民歌《诗经》后又一辉煌灿烂的时期，它以粗狂雄壮、词义贞刚的独特的意味和美学特色，在我国民歌史上独放异彩。拓拔族爱歌的的传统由来已久，《序纪》说拓拔先人“世事远近，人相传授，如史官之记录焉”。民歌的发展离不开语言，所以从所唱语言的变化能体现其交流和传播的特点，本节从北朝的时代特征上考察民歌流变的过程。探寻交流和传播在其历史发展中的作用，从时间、空间上把握民歌流传的特点。

一、北朝汉化程度的历时性考察

1、盛乐时期

盛乐（今内蒙古和林格尔）是公元 310 年穆帝猗卢建立代国时的都城，386 年道武帝拓跋珪又在此立国，史称“北魏”，从鲜卑在此二度立国可以看出盛乐是北魏王朝跃马中原的立足地。多是用本民族语言歌唱，是盛乐时期北方民歌的特点：“魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗”，[1]《真人代歌》和《簸逻回歌》，便是鲜卑拓拔部在代国时期的民间歌曲。从《新唐书·礼乐志》：“金吾所掌有大角，即魏之‘簸逻回’。工人谓之角手，以备鼓吹”[2]的描述，可知《簸逻回歌》是鲜卑军乐歌。天兴（公元 398－404 年）初吏部郎邓彦海奏称，郊庙乐中创制了宫悬，但由于器乐的不完备，乐章无法展开，只好将《簸逻回歌》揉捏其中。可知《簸逻回歌》是在天兴初年，即拓跋珪刚即位时，才将它纳为宫廷礼乐仪式，之前，一直是在民间流传。

而关于《真人代歌》，《魏书·乐志》记载：

[1] 唐·魏徵等.隋书·音乐志中[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.313

[2] 宋·欧阳修、宋祁.新唐书·礼乐志[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.383

掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。[1]

就很清晰的说明了《真人代歌》的职能，是用于朝廷歌功颂德的，而且每天早晚都会奏唱此北歌，在“掖庭中歌”，体现其原来本是俗乐的本质特征，而“郊庙宴飨亦用之”又表明了其是也用于宫廷正式盛大礼乐仪式，具有典型雅乐属性。再从《真人代歌》命名考察来看，“真”乃鲜卑语，是鲜卑文中人物身份称谓的代表，《南齐书·魏虏传》载：

国中呼内左右为‘直真’,外左右为‘乌矮真’,曹局文书吏为‘比德真’檐衣人为‘朴大真’,带仗人为‘胡洛真’,通事人为‘乞万真’,守门人为‘可薄真’,伪台乘释贱人为‘拂竹真’,诸州乘释人为‘咸真’,杀人者为‘契害真’,为主出受辞人为‘折溃真’,贵人作食人为‘附真’,三公贵人，通谓之‘羊真’。[2]

由此看出《真人代歌》的鲜卑语言特色。可以说，在盛乐时代北朝的民歌多以鲜卑原生态的的形式呈现。

2、平城时期

平城时期，指的是公元 398 年拓跋珪建都平城到 493 年魏文帝迁都洛阳的这段时期，此时拓拔贵族再度统一北方。当时的北魏统治者对外战争不断胜利，占领区域继续扩大，统治人口也随之增多，大规模的人口迁移也多次发生，这就为鲜卑文化与汉文化的互相渗透和交融，提供了客观的现实条件。同时，北魏统治者感到自己统治力不从心，不得不从中国传统文化中认真汲取经验，这导致草原文明和汉文化的交融进一步深化。就北朝民歌而言，北魏统治者不但使用本民族的民歌歌功颂德，还将民歌与中原地区的雅乐与俗乐相糅合，为其统治服务。从现存的歌辞中可探出些汉、虏杂写的些许痕迹。如：在郭茂倩所著《乐府诗集》的正文二十五卷“横吹曲辞五”第三首《琅琊王歌辞》中的最后一句:“谁能骑此马，唯有广平公”。便可说明胡歌汉唱的场景。第十一首《折杨柳歌辞》“上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿”。由此也可以说明《折杨柳》是原出北国，即鼓角横吹曲《折杨柳枝》是也。通过从上面考证可知，平城时期北朝民歌的汉化明显，但就民歌的生存样态来看，还属于胡汉杂糅。

3、洛阳时期

魏文帝迁都洛阳，确定了其全面推进汉化政策的决心。在这一过程中，尽管遭到来自拓拔贵族保守势力的阻扰和挑战，但就政权的长治久安来说，汉化势在必行。于是在音乐上，孝文帝不断收集汉魏古乐，同时将本民族的民歌也纳入了雅乐系统。孝文帝善作诗歌，并勉励百官，将流传俗谣配设音律，于是大臣们搜遍汉魏旧曲，并兼采宋、齐之乐遴选择用，开始编创。无一不是“各扬庙舞，自造郊歌，歌功颂德，炫耀当世”，[3]孝文帝的这一举措本着颂扬统治阶级的丰功伟绩，为自己的华夏正统立名，但客观上却加强了胡汉音乐文化的交流，促进了一个民族文化气质的改变。《魏书·文明冯太后传》中也记载了力推汉化改革的冯太后接受群臣上寿时必须和歌祝寿，连孝文帝也不例外，可见在北魏朝廷的官员大多能做到以歌表其情志，也说明歌曲演唱汉化程度之深。

二、从传播方向考察

民歌的传播方向有三，其一是民间继续用鲜卑语歌唱，特别是鲜卑族聚居地区尤其如此，《北史·尔

[1] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2304
[2] 梁·萧子显.南齐书·魏虏传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.759
[3] 唐·魏徵等.隋书·音乐上[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.267

朱荣传》载：

(尔朱荣)及酒酣耳热，必自匡坐唱虏歌，为《树梨普梨》之曲。见临淮王或从容闲稚，爱尚风素，固令为敦勒舞。日暮罢归，便与左右连手蹋地;[4]

其二是流传到南朝，与南朝民歌相融合，从郭茂倩《乐府诗集》“杂歌谣辞”中对《郑公歌》、《咸阳王歌》、《敕勒歌》、《长白山歌》的分析可见南北民歌的互鉴互和。在对《敕勒歌》的补充中，从郭茂倩对其注曰:“其歌辞本鲜卑语，易为齐言，故其句长短不齐。”[1]中可知，《敕勒歌》是一首母语化的鲜卑族民歌，流传到南方前用鲜卑语言歌唱，因此长短不齐。也可说明《乐府诗集》中长短不齐的其他歌辞，也很可能是由北方传到南方的;其三是用汉语改造的鲜卑民歌，在北朝的宫廷和民间继续流行。为歌颂周太祖的丰功伟绩，在一次庆功宴上有姬人演唱登歌，用的全是鲜卑族的音乐和语言。河间王深的汉族婢女朝云，她唱的《团扇歌》、《陇上声》，应当是汉语，但也能使羌人“闻之流泪”。这说明鲜卑显贵很多已经精通汉语了。

以上从传播方向考察来看，北朝民歌的传播发展经历了原生态、杂糅、汉化的过程。其中一部分歌曲被汉化后，仍进入北魏音乐机构，成为宫廷音乐文化建构的一分子。一部分仍然在北朝民间流传，还有一部分歌曲通过战争、交聘等途径传到南方，进一步华化，并由梁代的乐府机关保留，甚至遗存至今。所以现在《乐府诗集》收录这些歌曲还以“梁鼓角横吹曲”命名。

这些北方的民歌，流传于不同民族之间，有北方汉人中流传的，也有鲜卑、羌等少数民族中流传的。《折杨柳支歌》中所唱“我是虏家儿，不解汉儿歌”，就是对此清楚的告白。这些少数民族的歌曲，有些音乐和原来的歌辞都不可考，但现存的歌词全是用汉语记录下来的，一方面可能说明经过了翻译加工，另一方面也可能是孝文帝大力推行汉化改制、禁用鲜卑语而通用汉语的结果。体现了文化政策对音乐交流传播的影响作用。因而我们所说的北方民间乐歌，通常指的是“胡人”用“胡语”、“胡人”用汉语或汉人染“胡风”所唱之歌。[2]

北朝民歌的流传范围之广、流传力度之大，充分体现了其贴近生活的艺术魅力本质。从原生本土起步，走向宫廷和民间，与各族交流共鉴，又吸引汉族士人的参与加工参与，使北朝民歌在社会各个阶层都非常流行。时至今日，北朝民歌的艺术气息，通过时间和空间的传播还让我们也为之倾倒，再次说明了民间艺术形式的生命活力和艺术魅力。

第二节 北朝器乐

对北朝器乐交流与传播的考察可以从隋朝“开皇、大业所定“七部乐”、“九部乐”所定内容结合南北朝胡乐入华的史实加以梳理，探究每部胡乐的来龙去脉，就可以抓住其在中原大地的交流与传播样态。

一、西凉乐

凉州地处河西，是丝绸之路交通的要进。据《隋书·音乐志下》等文献记载，很清楚的叙述了“西凉乐”的由来和内容，它原是“凉人所传中国旧乐”，其中有钟磬，即中原宫廷之乐。后梁吕光时期，远征龟兹，以两万头骆驼载回获取之物，包括龟兹之乐。后遂以凉州汉乐为主，结合龟兹之乐改编而成。先称为“秦汉伎”，到魏太武帝平定河西时得到该乐，改称为《西凉乐》；后到西魏、北周时期，又称为《国伎》，可见西凉乐颇受历朝统治者青睐的乐种。

据记载，《西凉乐》中歌曲有 《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。其中《于阗佛曲》

[4] 唐·李延寿.北史·尔朱荣传[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1421
[1] 宋·郭茂倩.乐府诗集[M].北京：中华书局出版社，1979.1023
[2] 杨生枝.乐府诗史[M].青海：人民出版社，1985.384.

是天竺辗转传入中原的佛曲，可见西凉乐与天竺乐的融合关系。所用乐器有钟、弹筝、磬、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、五弦、琵琶、笙、箫、长笛、大筚篥、小筚篥、横笛、腰 鼓、担鼓、齐鼓、铜拔、贝等十九种，作为一个乐部，共有乐工二十七人。其中钟、馨、笙、琵琶、萧、箜篌、筝、笛等乐器，与清乐基本相同；竖箜篌、筚篥、五弦琵琶、铜拔、腰鼓、贝，与龟兹乐同。因此，从乐器的构成中也可看出此乐种是经过不断交融、吸收不同民族音乐、乐器形成的。在《隋书·音乐志中》中关于“洛阳旧乐”的由来说明中，介绍了长孙承业与祖莹等人的正乐过程，即将《西凉乐》纳入北魏宫廷雅乐中，在原秦汉伎的基础上加入了灭夏所获的古雅乐，又加入了悦盘国的鼓舞，即所谓“斟酌缮修，戎华兼采，至于钟律，焕然大备”。由此可以看出西凉乐是北朝较重要的器乐类型，它融合了天竺乐、龟兹乐和汉魏古乐，后进入北魏宫廷音乐的雅乐建构中，“仍杂用西凉之曲”，乐名《广成》，即所谓的“洛阳旧乐”，《西凉乐》还加入了其他民族的音乐。又据《乐府诗集》卷七四载南齐王融《阳翟新声》一首，西凉乐曲《阳翟新声》、《神白马》之类，皆生于胡戎歌，非汉魏遗曲也。[1]

可见西凉乐至少在南齐时期又传到了南方。

二、龟兹乐

“龟兹乐”，原是后梁吕光征服龟兹国后，所得到的龟兹音乐歌舞。吕光亡后，龟兹乐一部分传入中原，一部分流入北凉，在北魏平定中原后流行于北魏的市井里巷。它在民间特别的受欢迎，以至于魏文帝“帝虽有此救，而竟不能救焉”。到北齐时代，更是发达，《旧唐书·音乐志二》云:“后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业。至孙妙达，尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以和之。”流入北凉的部分，经过 417 年刘裕伐秦后被带回了南方，《南史·齐本纪下》:

自江拓、始安王遥光等诛后，无所忌惮，日夜于后堂戏马，鼓噪为乐。合夕，便击金鼓吹角，令左右数百人叫，杂以羌胡横吹诸伎。……高障之内，设部伍羽仪，复有数部，皆奏鼓吹羌胡伎，鼓角横吹。[2]

其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌莹徒、琵琶、五弦、笙、笛、箫、毛员鼓、鸡娑鼓、都昙鼓、答腊鼓、铜拔、腰鼓、揭鼓、贝等十五种，作为一个乐部，共有乐工二十人。

正因为龟兹乐在中原传播很广，被华乐交融、同化，到隋朝时期更是发展为《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》等三部，其声调也各不相同，多有变化。

三、天竺乐

天竺乐在 346 年-353 年前凉张重华时期就已经在北方流传。

《旧唐书·音乐志二》载:

张重华时，天竺重译贡乐伎，后其国王子为沙门来游，又传其方音。[3]

又载：

《安乐》者，后周武帝平齐所作也。行列方正，象城郭，周世谓之城舞。舞者八十人。刻木为面，狗味兽耳，以金饰之，垂线为发，画楔皮帽。舞蹈姿制，犹作羌胡状。《太平乐》，亦谓之五方师子舞。师

[1] 宋·郭茂倩.乐府诗集[M].北京：中华书局出版社，1979.1051
[2] 唐·李延寿.南史·齐本纪下[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.118
[3] 晋·沈昫.旧唐书·音乐志二[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004. 911

子鸳兽，出于西南夷天竺、师子等国。[4]

可见在 577 年天竺乐已在北方盛行。而在南方梁武帝为“笃敬佛法”，制作了《大乐》、《善哉》、《仙道》、《大欢》、《天道》、《龙王》、《除爱水》、《灭过恶》、《神王》、《断苦轮》、《除爱水》等十篇正乐。在无遮大会上让“法乐童子伎、童子倚歌梵叹”。[5]梁武帝信奉佛教，所作乐曲都是弘扬佛法的，可看出天竺乐已流传到江南。

四、康国乐

按照《隋书·音乐志》所说，康国乐传入中原是在周武帝聘北狄女为皇后时，得到他们收集的西戎伎乐。据《旧唐书·音乐志二》载:

周武帝聘虏女为后，西域诸国来腾，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令揭人白智通教习，颇杂以新声。[6]

也说明了康国乐与其他胡乐共同献技交流的场景。歌曲有《载殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种，为一个乐部，共有乐工七人。

五、疏勒乐

《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》，都是后魏征服冯氏，打通西域后，得到的乐舞。它的舞曲有《远服》，歌曲有《亢利死让乐》，解曲有《盐曲》。乐器有竖笙模、革策琵琶、腰鼓、五弦、笛、箫、答腊鼓、箫、揭鼓、鸡娑鼓等十种，为一个乐部，共有乐工七人。《旧唐书·音乐志二》也记载《疏勒乐》表演的器乐与服装：

《疏勒乐》的舞蹈是工人皂丝布头巾，白丝布裤，锦襟镖，舞二人，白袄，锦袖，赤皮靴，赤皮带。乐用竖箜篌、琵琶、五弦琵琶、横笛、箫、腰鼓、揭鼓、鸡委鼓、筚篥、答腊鼓。[1]

六、安国乐

在北魏灭冯氏打通西域通道时，有安国乐传入。歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和抵》。乐器有笙徒、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种，共有乐工十二人，为一个乐部。

《旧唐书·乐志二》载:

《安国乐》，工人阜丝布头巾，佛襟领，紫袖裤。舞二人，紫袄，白裤努，赤皮靴。乐用琵琶、五弦琵琶、箜篌、竖箜篌、箫、横苗、和鼓、筚篥、正鼓、铜拔。五弦琵琶今亡。[2]

七、高丽乐

高丽乐也是北魏灭冯氏打通西域通道时，传入中原，西魏、北周时继承下来。歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、桃皮筚篥、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、腰鼓、齐

[4] 晋·沈昫.旧唐书·音乐志二[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.897
[5] 唐·魏徵等.隋书·音乐上[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004. 275
[6] 晋·沈昫.旧唐书·音乐志二[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.915
[1] 晋·沈昫.旧唐书·音乐志二[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.907
[2] 晋·沈昫.旧唐书·音乐志二[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.908

鼓、担鼓、贝等十四种，为一乐部，乐工十八人。

《旧唐书·音乐二》也有云:

《高丽乐》，工人紫罗帽，饰以鸟羽，黄大袖，紫罗带，大口裤，赤皮靴，五色绦绳。舞者四人，椎髻于后，以绛抹额，饰以金挡。二人黄裙孺，赤黄裤，极长其袖，乌皮靴，双双并立而舞。乐用弹筝，栩筝，卧箜篌，竖箜篌，琵琶，义紫苗，笙，箫，小筚篥，大筚篥，桃皮筚篥，腰鼓，齐鼓，檐鼓，贝。武太后时尚二十五曲，今帷习一曲，衣服亦浸衰败，失其本风。[3]

上述音乐种类中说到的乐器中，竖箜篌、笙篌是西戎的乐器，传入中原后，开始进入《西凉乐》、《高丽乐》;华乐器卧箜篌、笙篌则进入《西凉乐》、《高丽乐》、《安国乐》;西戎琵琶、五弦琵琶则有进入《西凉乐》、《高丽乐》、《天竺乐》；筚篥进入《西凉乐》、《高丽乐》。箜篌与琵琶乐器中，有属华乐器，也有属胡乐器，但从它们在各乐种中的先要地位，不难看出它们之间互相学习、互相渗透和互相参照的过程。

《隋书·音乐志》所载“九部乐”与唐《通典》所载“十部乐”之乐器互相对照，可看出各部乐器的增减情况:《西凉》不变;《龟兹》减“都昙鼓”；《清乐》增“叶”，减“埙”;《天竺》增“筚篥”;《疏勒》不变;《康国》不变;《高丽》增“栩筝”、“义嘴笛”、“大筚篥”;《安国》增“竖箜篌”减“和鼓”;《礼毕》已亡。所增者“叶”、“义嘴笛”“筚篥”、“大筚篥”“竖箜篌”、“掐筝”六种，“叶”不是乐器，其余皆为胡乐器。所增乐部为《天竺》、《安国》、《高丽》三部。从隋“九部乐”来看，华乐器在胡乐中的使用有:《龟兹》有“笙”、“萧”;《疏勒》有“萧”;《安国》有“箜篌”、“萧”;《高丽》有“弹筝”、“萧”“卧箜篌”、“萧”、“笙”等。

通过以上器乐与乐器的梳理，基本可有这样的认识，华胡乐器和器乐的交流既有华乐对胡乐的吸收，也有胡乐对华乐的吸收，是双向和互动的。异族音乐在中原的传播，促使各民族音乐之间也在交流非常的频繁。如《高丽乐》对传统华乐和西戎乐的吸收就十分明显，《天竺乐》也在吸收华乐西戎乐。中原华乐与西戎乐的交流结果促使产生了《西凉乐》。再就乐器而言，《西凉乐》使用的乐器就是《清乐》乐器与《龟兹乐》乐器的综合。

综上所述，丝绸之路的开通使的中原与西域的音乐文化交往成为可能，尤其是北魏、北齐、北周以来，这种交往更加密切，如曹婆罗门就因爱慕中土而随本国国名作为自己的姓氏，世代都以善弹琵琶著称。还有北朝统治者为加强西域各国的统治，常娶北狄、西域女子为后，随嫁而行的大量乐工也带来了多色彩、多风格的西域音乐。据《隋书·音乐志》一记载了龟兹、天竺、高昌、西凉、安国、康国、疏勒等地区的舞蹈。异域音乐文化所展现风格各异的乐器音色的丰富表现力对中原音乐文化也产生了深远影响。 龟兹乐和西凉乐是其中最著名的乐舞品种。他们除了使用本民族的乐器外也加入了汉族钟、笙、箫等汉族传统乐器。尽一步加强了多风格音乐特色的融合。

第三节 宫廷音乐

宫廷音乐建构的基础是通过战争的掠夺，通过战争俘虏乐人，没收乐器。北周兼并北齐，大隋兼并南陈，各自接受原来的乐工，到隋炀帝时期，还大力搜寻北魏、北周、北齐、陈的乐人子弟，全部编入太常，并在关中设教坊安置。

从北魏宫廷音乐机构的设置可看出它的礼乐建构不但受到了中原传统文化的影响还受到了南朝音乐文化的影响。可见音乐传播的广度和深度，也可看出音乐传播对与文化建设的积极影响。

本节将重点理清北朝几个政权音乐机构的变迁和宫廷雅乐和俗乐音乐内容，从而体现其交流与传播的

[3] 晋·沈昸.旧唐书·音乐志二[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.906

过程。

一、北魏、北齐、北周宫廷音乐机构考

1，北魏宫廷音乐机构

北魏宫廷音乐的建构，大约始于道武帝天兴元年(398 年)。天兴元年冬十月，道武帝下诏令让尚书吏部郎中邓渊制定官制朝典，建构宫廷礼乐，又令仪曹郎中董谧等撰写郊庙、社提、朝觐、飨宴等朝廷用乐。天兴六年冬，即 403 年，道武帝又下诏令太乐、总章、鼓吹等乐署增修杂伎，角抵、造五兵、凤皇、麒麟、长蛇、仙人、白虎、白象及诸畏兽、辟邪、鱼龙、高题百尺、鹿马仙车、缘撞、长桥、五案、跳丸等作为百戏演出内容。就像汉晋时代一样，也在朝堂之上设宴款待权臣，连用乐也是承汉晋之风。

所以，北魏初期的宫廷音乐建构，应该始于公元 398 年，而确切建立“太乐、总章、鼓吹”等音乐机构是在六年后，即公元 403 年。可以看出，北魏初期建立的音乐机构大体上是在模仿“汉晋之旧”，由此可以理清其中脉络相承的关系，并且可以认定北魏统治者为取得华夏正统的统治地位，一开始就开始接受先进文化的观念，为其取得和巩固政治地位，增加文化砝码。太宗、世祖、高宗、显祖四朝，“意于经营”中原和备战江左，礼乐建设上的“不以声律为务”，导致宫廷音乐文化呈现出“旧工更尽，声曲多亡”的衰败局面。而其音乐机构的建设，在四朝的六十余年中，也多因到处征战而简化、甚至停滞。显然太宗、世祖、高宗、显祖四朝，对礼乐的建设不很重视。

《南齐书·魏虏传》:

佛狸置三公、太宰、尚书令、仆射、侍中，与太子共决国事。殿中尚书知殿内兵马仓库，乐部尚书知伎乐及角史伍伯，驾部尚书知牛马驴骡，南部尚书知南边州郡，北部尚书知北边州郡。[1]

《魏书·乐志》:

(正始元年)十月，尚书李崇奏:“前被旨敕，以兼太乐令公孙崇更调金石，并其书表付外考试，登依旨敦以去。[2]

从中可以看出当时音乐机构称为“乐部”，还曾设立乐部尚书管理音乐机构。宣帝即位，由太乐令公孙崇定乐孝文帝太和初即位，为加快其汉化进程而大兴礼乐建设，同时也调整了宫廷音乐机构的建制。

《魏书·乐志》曰:

十五年冬，孝文帝下诏曰:今方厘革时弊，稽古复礼，庶令乐正雅颂，各得其宜。今置乐官，实须任职，不得仍令滥吹也。[1]

《唐六典》“太乐署”:

后魏太和十五年，置太乐官，有太乐博士，六品下。[2]

北魏初期道武帝天兴元年就开始意识到礼乐文化建设的需要，他合理吸收了秦汉与曹魏职官体制，模仿“汉晋之旧”。分别由太乐、总章、鼓吹三署管理宫廷音乐，归属尚书省。太宗、世祖、高宗、显祖四朝无暇顾及礼乐建设，宫廷音乐“无所改作”，设立了由乐部尚书统管的乐部替代原来的三署。魏孝文帝

[1] 唐·李延寿.南齐书·魏虏传[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.985
[2] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2306
[1] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2305
[2] 唐·张说、张九龄编撰.唐六典·太乐署[M].北京：中华书局.1974.406

迁都洛阳后，大量起用中原汉族士人，坚持推行汉化改革，大兴礼乐建设，为 “垂心雅古，务正音声”，重新调整音乐机构。共两次调整。第一次是在太和十五年末，调整音乐机构称为“太乐”，乐官称称“太乐祭酒”。第二次是在太和二十三年，音乐宫署又调整为“太乐署”，乐官称“太乐令”，归属中书省。到世宗宣武时其音乐机构又归属于尚书省，同时命太常也参与管理宫廷音乐，直到北魏末年。

2，北齐宫廷音乐机构

正如《隋书·百官志中》所言言“后齐制官，多循后魏”。表明北齐宫廷音乐机构多是承接北魏而来。

“鼓吹署”：

北齐太常领鼓吹令、垂，掌百戏、鼓吹乐人等事，又兼黄户局，掌供乐人衣服等;太乐又领清商部。[3]

《唐六典》“太乐署”：

北齐太常寺有太乐令、垂。[4]

《隋书·百官志中》：

太常，掌陵庙群祀、礼乐仪制，天文术数衣冠之属。属官有协律郎、二人，掌监调律吕音乐。太乐掌诸乐及行礼节奏等事。鼓吹、掌百戏、鼓吹乐人等事。[5]

可看出北齐的音乐机构归太常寺统领，有鼓吹署和太乐署，鼓吹掌管“百戏和鼓吹乐人等事”，太乐署掌管“诸乐及行礼节奏等事”还兼掌“清商部”。北齐的宫廷音乐机构设置与南朝梁、陈时期的宫廷音乐机构设置基本相同。反映了北齐对南朝汉乐文化的学习和模仿。

3、北周宫廷音乐机构

北周是北朝政权中汉化最彻底的一个，最后由它统一了北方。它的宫廷礼乐建构直接跳过了北魏、北齐的兼糅政策，而直接远承周代的官职。但从以下对音乐机构和音乐职官的梳理发现，北周的宫廷音乐机构名称与各朝不同，但其实质上并无太大变化。

《北史·卢辩传》载:

初，周文欲行《周官》，命苏绰专掌其事。未几而绰卒，乃令辩成之。于是依《周礼》建六官，革汉魏之法。以魏恭帝三年(公元 557)，始命行之。……保定四年(公元 564)，改宗伯为纳言，礼部为司宗，大司礼为礼部，大司乐为乐部。……建德二年(公元 573)，省六府诸司中大夫以下官，府置四司，以下大夫为官之长，上士贰之。……宣帝嗣位(公元 579)，事不师古，官员班品，随情变革。……余则朝出夕改，莫能详录。[6]

《周礼注疏》曰:设官分职，以为民极。郑司农云:置家宰、司徒、宗伯、司马、司寇、司空各有所职

[3] 唐·张说、张九龄编撰.唐六典卷 14[M].北京：中华书局.1974.402
[4] 唐·张说、张九龄编撰.唐六典卷 14[M].北京：中华书局.1974.406
[5] 唐·魏徵等.隋书·百官志中[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.755
[6] 唐·李延寿.北史·卢辩传[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1101

而百事举。[7]

从上面两则材料可看出它与周制的继承关系，《周礼》春官宗伯主礼，大司乐掌管礼仪所需之音乐。北周“大司乐”为乐部掌管音乐，名为“大司乐中大夫”，后改为“下大夫”，“上士”为辅。关于“大司乐”还可从其他才料补证，《周书·于谨传》载:

太祖亲至其第，宴语极欢。赏谨奴碑一千口，及梁之宝物，并金石丝竹乐一部，别封新野郡公，邑二千户。谨固辞，太祖不许。又令司乐作常山公平梁歌十首，使工人歌之。[1]

可知，当时的“司乐作歌”即为“大司乐”。《周书·武帝纪》也有记载:

(保定四年五月)丁亥，改礼部为司宗，大司礼为礼部，大司乐为乐部。[2]

关于音乐职官，《周书·长孙绍远传》载:

六官建，拜大司乐。初，绍远为太常，广召工人，创造乐器，土木丝竹，各得其宜。为黄钟不调，绍远每以为意。……后高祖竟行七音。属绍远道疾，未获面陈，虑有司速损乐器，乃书与乐部齐树之。[3]

《周书·解斯椿传》:

(征)以父勋累迁太常卿。自魏孝武西迁，推乐废缺，征博采遗逸，稽诸典故，创新改旧，方始备焉。[4]

又载:

大统末，起家通直散骑常侍，稍迁兼太常少卿。…，二六官建，拜司乐下大夫，迁司乐中大夫。…..，宣帝嗣位，迁上大将军、大宗伯。[5]

从上述音乐职官的名称看，长孙绍远、解斯椿为太常卿，直到大统末年，解斯椿才“拜司乐下大夫”，“宣帝嗣位迁大宗伯”。由于长孙绍远、解斯椿任太常卿的时间在西魏末年，周官制度尚未建成，而宣帝嗣位在 578 年，可见北周宫廷音乐机构和音乐职官在后期的改革中无任何变化。

由此得知，北周的音乐机构是按照“周制宗伯”的体系，而“宗伯”相当于他朝的“太常”，由此看出北周在名称上与他朝不一样，但就音乐机构实质则无太大变化。

二、北魏、北齐、北周宫廷音乐

北朝的宫廷音乐可分为雅乐与俗乐两大类，雅乐体现的是“先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考”的礼乐精神，俗乐则体现了音乐“移风易俗”的社会功能。

1、北魏宫廷音乐

雅乐可细分为“宗庙之乐”、“郊祀之乐”、“飨宴之乐”、“鼓吹之乐”。

《魏书·乐志》载其宗庙乐:

[7] 东汉·郑玄注.周礼注疏[M]:十三经注疏.阮元刻本. [M]上海：古籍出版社，2010.639.
[1] 唐·令狐德棻.周书.于谨传[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.248
[2] 唐·令狐德棻. 周书·武帝纪[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.70
[3] 唐·令狐德棻. 周书·长孙绍远传[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.430
[4] 唐·令狐德棻. 周书·解斯椿传[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.432
[5] 唐·令狐德棻. 周书·解斯椿传[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.433

“皇帝入庙门，奏《王夏》，太祝迎神于庙门，奏迎神曲，扰古降神之乐;乾豆上，奏登歌，扰古清庙之乐;曲终，下奏《神柞》，嘉神明之飨也;皇帝行礼七庙，奏《陛步》，以为行止之节;皇帝出门，奏《总章》，次奏《八佾舞》，次奏送神曲”。[6]

郊祀乐:

“孟秋祀天西郊，兆内坛西，备列金石，乐具，皇帝入兆内行礼，咸奏舞《八价》之舞;孟夏有事于东庙，用乐略与西郊同。太祖初，冬至祭天于南郊圜丘，乐用《皇矣》，奏《云和》之舞，事讫，奏《维皇》，将燎;夏至祭地抵于北郊方泽，乐用《天柞》，奏《大武》之舞”。[7]

可见北魏郊庙、郊祀乐那时已备雏形。

(天兴)六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角服、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、

白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高短百尺、长超、缘撞、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。太宗初，又增修之，撰合大曲，更为钟鼓之节”。[1]

又载:

正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。[2]

宴飨用乐往往与郊庙用乐兼相并用。

《魏书·乐志》载:

永平三年冬，芳上言:“观古帝王，周不据功象德而制舞名及诸乐章，今欲教文武二舞，施之郊庙，请参制二舞之名。窃观汉魏已来，鼓吹之曲亦不相缘，今亦须制新曲，以扬皇家之德美。”诏芳与侍中崔光、郭柞，黄门游肇、孙惠蔚等四人参定舞名并鼓吹诸曲。[3]

又:

其年冬，芳又上言:“臣泰官宗伯，礼乐是司，所以仰惭俯愧，不追宁处者矣。自献春被旨，赐令博采经传，更制金石，并教文武二舞及登歌、鼓吹诸曲。今始校就……诏曰:“舞可用新，余且仍旧。”鼓吹杂

[6] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2304
[7] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2304
[1] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，20042304
[2] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2303
[3] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2309

曲遂寝焉。[4]

因为鼓吹是重要的仪式音乐，官方历代都很重视，常有帝王赠赐鼓吹的制度。就北魏而言，就有太祖定中山，赐鼓吹羽仪给陈留王虔之兄凯以。后来赠赐鼓吹，代代有之。说明鼓吹乐在北魏是存在的，是帝王出行、军队征战、等仪式活动中重要的仪式音乐。

俗乐可分为“后宫之乐”“夷舞方乐”。关于“后宫之乐”主要指《真人代歌》。

《魏书·乐志》载:

凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。[5]

《旧唐书·.音乐志二》:

后魏乐府始有北歌，即《魏史》所谓《真人代歌》是也。代都时，命掖庭宫女夕歌之。[6]

《真人代歌》从内容看是叙述鲜卑族兴亡历史的，带有“史诗”的意味，是供帝王宴饮娱乐时在后宫演唱的，娱乐性质明显。同时从“郊庙宴飨亦用之”可看，其也用于郊庙宴飨。“夷舞方乐”的进入宫廷更是多乐种的交流、渗透、交融的体现。

《魏书·乐志》:

世祖破赫连昌，获古推乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。[7]

《北史·西域·悦般国传》:

真君九年，遣使朝献。并送幻人，……仍诏有司，以其鼓舞之节，施于乐府。[8]

《隋书·卷十五》:

《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。[9]

《通典·乐二》曰:

自宣武以后，始爱胡声，泊于迁都。屈茨、琵琶、五弦、笙模、胡(竹直)、胡鼓、铜拔、打沙罗、胡舞铿锵抢峪，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽，歌响似吟哭。[10]

2、北齐宫廷音乐

北齐的礼乐仪式仍沿魏之旧，其雅乐仍分为郊祀、宗庙、三朝之乐和鼓吹乐，在郊祀、宗庙、朝会时使用的音乐基本与北魏通用。而鼓吹乐正如《隋书·音乐中》所云:

鼓吹二十曲，皆改古名，以叙功德。第一，《水德谢》第二，《出山东》第三，《战韩陵》，第四，《珍

[4] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2309
[5] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2304
[6] 晋·沈昫·旧唐书卷29[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.1071
[7] 北齐·魏收.魏书·乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2304
[8] 唐·李延寿.北史西域·悦般国传[M :《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2583
[9] 唐·魏徵等.隋书·卷15[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.378-380
[10] 唐·杜佑.通典·卷142[M].北京:中华书局，2012.3614-3615

关陇》，第五，《灭山胡》，第六，《立武定》第七，《战芒山》第八，《擒萧明》第九，《破侯景》第十，《定汝颍》第十一，《克淮南》第十二，《嗣丕基》第十三，《圣道洽》第十四，《受魏禅》第十五，《平瀚海》第十六，《服江南》第十七，《刑罚中》第十八，《远夷至》第十九，《嘉瑞臻》第二十，《成礼乐》。[1]

都是为北齐建国而赞扬歌颂的。由于北齐的高欢是鲜卑化的汉人，所以鲜卑化的文化政策明显。因此俗乐中鲜卑民歌的在北齐宫廷音乐中有相当的基础。

《乐府诗集》曰:

其歌本鲜卑语，易为齐言，故其句长短不齐。[2]

而载入史籍的杂乐还有清乐、西凉覃舞、龟兹乐，以及琴笛歌舞之伎。

《北齐书·幼主纪》:

盛为无愁之曲，帝自弹胡琵琶而唱之，侍和之者以百数。人间谓之无愁天子。……诸宫奴稗、阉人、商人、胡户、杂户、歌舞人、见鬼人滥得富贵者将万数，庶姓封王者百数，不复可纪。[3]

3、北周宫廷音乐

周武帝时期是北周礼乐建设的重要时期。他改革宫廷音乐机构，造《云山舞》，省掖庭四夷乐，建六代乐。应该说重要环节皆由周武帝完成。

1，郊庙乐有：

南郊则《大夏》降神，《大护》献熟，次作《大武》、《正德》、《武德》、《山云之舞》。北郊则《大护》降神，《大夏》献熟，次作《大武》、《正德》、《武德》、《山云之舞》。雪坛以《大武》降神，《正德》献熟，次作《大夏》、《大护》、《武德》、《山云之舞》。太庙拾帝，则《大武》降神，《山云》献熟，次作《正德》、《大夏》、《大护》、《武德之舞》。时享太庙，以《山云》降神，《大夏》献熟，次作《武德之舞》。拜社，以《大护》降神，《大武》献熟，次作《正德之舞》。五郊朝日，以《大夏》降神，《大护》献熟。神州、夕月、籍田，以《正德》降神，《大护》献熟。[4]

今存北周郊庙乐歌辞共二十八首(圆丘歌十二首、方泽歌四首、五帝歌十二首)，宗庙歌辞十二首，都为庾信所作。

2，朝会宴飨乐：在《隋书·音乐中》:

建德二年十月甲辰，六代乐成，奏于崇信殿。群臣咸观。其宫悬，依梁三十六架。朝会则皇帝出入，奏《皇夏》。皇太子出入，奏《肆夏》。王公出入，奏《鹜夏》。五等诸侯正日献玉帛，奏《纳夏》。宴族人，

[1] 唐·魏徵等.隋书·卷14[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.330-331
[2] 宋·郭茂倩.乐府诗集·卷86[M].北京:中华书局，1979.1212
[3] 唐·李百药.北齐书卷8[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.112
[4] 唐·魏徵等隋书卷14[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.332

奏《族夏》。大会至尊执爵，奏登歌十八曲。食举，奏《深夏》，舞六代《大厦》、《大护》、《大武》、《正德》、《武德》、《山云之舞》。[5]

3，鼓吹乐：

据《隋书·音乐中》载：

宣帝时，北周革前代鼓吹，制为十五曲:第一，《玄精季》第二，《征陇西》第三，《迎魏帝》第四，《平窦泰》第五，《复恒农》第六，《克沙苑》第七，《战河阴》第八，《平汉东》第九，《取巴蜀》第十，《拔江陵》第十一，《受魏禅》第十二，《宣重光》第十三，《哲皇出》第十四，《平东夏》第十五，《擒明彻》。[6]

北周宫廷音乐百戏开始兴盛。周太祖辅魏得高昌伎，武帝聘皇后于北狄，“得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧”。武帝又“省掖庭四夷乐、后宫罗绮工人五百余人”。无一不说明宫廷音乐中的杂采戎华的事实倾向。

从北朝宫廷音乐的发展可以看出“华胡兼糅”音乐文化政策在政治背景与文化环境中的深化。北魏建国初期，开放的音乐文化政策使得中原地区的音乐与周边少数民族地区的音乐得以交融和渗透，宫廷音乐中夹杂着大量俗乐杂曲、方乐夷舞，但究其音乐功能来说，似乎往往兼相并用，如北魏朝会的宴飨用乐与郊庙用乐往往互用。显示了北朝开放的文化观念和汉化的初级阶段。到了北齐，宫廷中音乐功能渐渐清晰化，较为特殊的是，由于北齐帝王偏好胡乐杂技，龟兹乐更是宫廷的新宠，同时北齐走的是坚持鲜卑文化的路线，因此鲜卑语的歌曲也在宫廷盛极一时。而北周不同，它坚持汉化，由此大量南方丝竹乐得以进入宫廷音乐机构，为汉化的历史进程增添了色彩。

第四节 佛教音乐

北朝时期佛教在中原广为传播，从周武帝灭佛的事件中也能看出佛教流传之深，如果不是直接威胁到北周的统治，周武帝是不会轻易灭佛的。佛教刚传入时，佛教音乐并不发达，首先就是佛经的翻译问题:“自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡。良由梵音重复，汉语单奇。或用梵音以咏汉语，则声繁而渴迫，若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。”[1]只是经过长时间的传播和融合后，在中化大地才广泛流行。本节将参考王昆吾《汉唐音乐文化论集》中的分类，从呗赞音乐、唱导音乐和佛曲音乐来考察佛教音乐在北朝的传播发展历程。

一、梵呗音乐的发展

梁慧皎《高僧传·经师篇》载：

梵呗又号歌赞，咏经则称为转读，昔诸天赞叹，皆以韵入管弦。[2]

可知，初期的梵呗多是从天竺、西域传入东土，它们皆韵入管弦，其本质就在于合乐。据饶宗颐先生考证，梵呗在东汉末年就已传入我国，并吸收了中土各地民间音乐的丰富营养，用于充实梵呗的表现中去。因中土各地风俗不一，音乐类型不同，所以影响到了在中国传教的歌咏法言。就是说梵呗音乐东传后，受

[5] 唐·魏徵等隋书卷 14[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.333

[6] 唐·魏徵等隋书卷 14[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.343

[1] 梁·慧皎.高僧传[M].西安:陕西人民出版社,2010.788

[2] 梁·慧皎.高僧传·经师篇[M].西安:陕西人民出版社 2010.508

到了本土文化艺术的影响，具有鲜明的地方色彩。而有的学者认为“中国的佛教音乐，一开始就取材于民间，因而获得了本乡本土上发芽生根的机会。”[3]这有片面论断之嫌，应该是两者经过相当长时间的碰撞、融合后，才以一种新的面貌广布华夏大地。在佛教的各种法会仪式上都能听到梵呗动人的乐音，如俄罗斯藏符卢格编号为 109 敦煌遗书《押座文》中就有明确标注的“作梵而唱”。[4]在《隋书·音乐志》还记载了梁武帝信佛法，制法乐，由“童子倚歌梵呗”，也说明了在各地的流传。值得注意的是，到了中西文化交流的盛世隋唐时期，汉族僧人会天竺梵语的非常多，如唐人李义诗云“空歌清沛筑，梵乐奏胡书”[5]就是例证。同时也证明了梵乐在中国传播的广度和深度。

二、唱导音乐的发展

唱导音乐是佛教通俗化的表现手段之一，也是源于印度。西方天竺唱导的音乐特色是强声乐和器乐的综合。而与梵呗音乐不同的是，它一入中原就受到了民族传统音乐的影响。慧皎《高僧传》记载了以为齐正寺的唱导法师法愿“身习鼓舞，世间杂技，皆备尽其妙”的本领，他在进行宣导时，将民间音乐与唱导音乐结合也是非常自然的事情。直到隋唐两代，唱导音乐与民间音乐就融为一体了。总之，中土唱导音乐的特点在于民间化、世俗化。[6]

三、佛曲音乐的发展

《隋书·音乐志》上有佛曲传入中原的最早记载：

胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》舞，曲有《于阗佛曲》。[1]

吕光灭龟兹所获《龟兹乐》“多亦佛曲百余成”[2] 《于阗佛曲》是以地名冠名的，西域诸国中深受印度佛教文化影响的国度，对中土音乐来说，它完全是一种异质文化现象，向达先生在《论唐代佛曲》中指出过：“佛曲者源出龟兹部，尤其是龟兹乐人苏祗婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖，而苏祗婆七调又为印度北宗音乐的支与流裔，所以佛曲的远祖实是印度北宗音乐。”[3]所以吕光等掠夺的《于阗佛曲》是经过多重中介而变异的天竺佛教音乐。还有象《安国乐》、《疏勒乐》等也具有天然的佛教文化因子。

佛曲的本质是器乐演奏，现存敦煌壁画中绘有的各种音乐供养图中，能发现许多形制各异的乐器。还有大相国寺今存佛曲亦是器乐曲，它以佛教八音为原则，配以八种不同的乐器。[4]佛教音乐的音乐性质不同于世俗音乐，因为它的作用是双重的，在供养神灵的同时也娱乐芸芸众生。所以佛教音乐对一般民众的教化意义极大，也助推了佛教音乐的迅速流传。

另外，苏祗婆的七调理论虽出自龟兹，但由于龟兹的文字都取自印度，音乐艺术与它的关联也可见一般。《大唐西域记》有云：

屈支国（即龟兹）文字取则印度，粗有改变，管弦伎乐，特善诸国...伽蓝百余所，僧徒五千余人...。经教律仪，取则印度，其习读者，即本文矣。[5]

可见龟兹的音乐文化也出于天竺。又如，《洛阳伽蓝记》有云：

---

[3] 杨荫浏.中国古代音乐史稿（上册）[M].人民音乐出版社,1981.159
[4] 唐·日本圆仁撰.入唐求法巡礼行记[M]:顾承甫、何泉达点校.上海古籍出版社，1986.73
[5] 全唐诗[M]郑州：中州古籍出版社，2008.235
[6] 李小荣.变文讲唱与华梵宗教艺术[M].上海三联书社,2002.156
[1] 唐·魏徵等.隋书·音乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.278
[2] 唐·崔令钦撰.教坊记·序[M]：罗济平校点.沈阳:辽宁教育出版社,1998.68
[3] 向达.唐代的长安与西域文明[M].上海：三联书社 1957.281
[4] 尼树仁.大相国寺音乐文献初探[J].音乐研究 1983.4:91-95
[5] 佛藏要籍选刊.第 14 册[M]：苏渊雷、高振农选辑上海古籍出版社，1994.

四月七日，京师诸像来此寺…梵乐法音，聒动天地，百戏腾骧，所在骈比。[6]

表现了佛曲也联系着百戏歌舞一起参加佛教活动，说明了佛教音乐在音乐文化中有着特殊的融合作用。

第五节 百戏乐舞

百戏乐舞是古代乐舞杂技的总称。它包括各种杂技、幻术、装扮动物的“鱼龙蔓延”、装扮人物的乐舞等。它始于春秋战国，两汉时期广为发展，《汉书·武帝纪》记载：“元封三年春作角抵戏，三百里内皆来观。”[7]汉代的壁画、石刻等对百戏乐舞都有真实的反映。魏晋南北朝时期，社会的动荡，政权的交替，生产力遭到了重创，劳动人民流离失所，各族人民接触频繁，交错杂居，客观上使民族融合成为可能，百戏乐舞也传入了北方少数民族地区，在今天内蒙古自治区中南部的和林格尔出土的鸡鸣驿北魏墓壁画就很好的反映了当时北朝贵族真实的生活场景，图中绘有燕居娱乐、狩猎、游乐、升仙为主体的画像。在所描绘的百戏场面中，墓主和夫人端坐在楼阁上观看表演，左侧有十男二女头戴官帽身着官服陪伴观赏。

壁画中的“百戏乐舞图”是北魏壁画中非常少见的，极其珍贵，从图中可以看到分别绘有燕居娱乐、狩猎、游乐、升仙为主体的画像。1975 年，内蒙古博物馆在内蒙古大学附近发掘了一座北魏墓，发现陶俑 15 件，分为武士俑、男俑、女舞乐俑，其中 8 件，均头戴风帽，身穿拽地长裙，或直立，或跪或蹲，双手以各种优美的姿势表现出吹、拉、弹、拨的动作，形象生动活泼，栩栩如生；前面还有一舞俑，也头戴风帽，身穿长袖博衣，姿势优美而飘逸。[8]

到北魏道武帝天兴六年（403 年）又以诏令的形式，始令：

太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角牴、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长桥、缘橦、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。”[1]

也就是说北朝统治者将乐舞百戏引入宫廷，作为宴飨朝会的礼乐存在了。北魏后的北周也完全继承了这套礼乐“帝令群臣于紫极殿，始用百戏。”[2]到周宣帝宇文赟时，他“游戏无恒，出入不节，羽仪仗卫，晨出夜还 。或幸天兴宫，或游道会苑，陪侍之官，皆不堪命。散乐杂戏鱼龙烂漫之伎，常在目前。”都说明乐舞百戏在北朝的兴盛。到后来，北周灭了北齐，郑译建议周宣帝征集散在民间的北齐乐人到京师长安表演，“甲子，还宫。御正武殿，集百官及宫人内外命妇，大列妓乐，又纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐。扩大了百戏的影响。

百戏表演中最大的表演节目首推《鱼龙漫衍》，在《汉书西域传》中有过对它的描述，据说这个节目的时间很长，但因为时代的变迁和传播的广度，也有不同的叫法，南朝梁称为《变黄龙弄龟伎》，北魏称为《鱼龙》，北齐称为《鱼龙烂漫》，北周称为《鱼龙漫衍之伎》，可见其传播的生命力。除《鱼龙漫衍之伎》之外，较有名的百戏还有“五案”“缘橦”“拔井”等。

综上所述，北朝的音乐事项都是在文化交流背景下不断动态发展的，它既是统治者的政治需要，也是统治者文化上的选择，更有各族各方人民对文化审美价值的趋于认同。

---

[6] 魏·杨衒之. 洛阳伽蓝记[M]:周祖谟校释.北京：中华书局，2010.99
[7] 汉·班固.汉书·武帝纪[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.766
[8] 呼和浩特文物.内蒙古人民出版社，1997.48
[1] 北齐·魏收.魏书•乐志[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.2304
[2] 唐·令狐德棻.周书·明帝纪[M]:《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.42

第四章　北朝音乐文化的贡献和意义

北朝音乐文化是在波澜壮阔的民族融合历史背景下，在拓拔贵族实施奴隶制转封建制改革进程的政治背景下，在游牧草原文明与农业文明激烈碰撞的文化背景下交流传播和融合发展的，与北朝统治者实施的政治制度、文化政策息息相关的，既推动了北朝音乐文化的建构发展，也为鲜卑拓拔部自身带去了鲜活的文化因子，更为统治者最终选择完全汉化做出了贡献，缓冲了两种文化间的激烈碰撞，成为架构异质文化之间的桥梁，体现了音乐在北朝文化体系中的核心价值。同时音乐的交流和传播还展现了拓拔部由盛乐时代的文化荒漠，到平城时代的胡汉交糅，到迁都洛阳后深度汉化的历史进程。更在北周北齐时期，为“胡化”和“汉化”之争给出了文化意义上的最终选择。不但为中原文化注入了新的动力，也为华夏文明带来了丰富多彩、鲜活的文化因子，为隋唐盛世，为汉民族文化高峰的到来做出了历史贡献。

第一节 北朝音乐交流与传播特点

双向性与互动性是任何异质文化在濡化过程中必不可少的，北朝华胡音乐文化交流也不例外。华胡音乐文化的双向性与互动性主要表现为两方面:其一，华乐流传域外与胡乐进入中原的双向性。其二，胡乐接受华乐改造与华乐吸收胡乐特质的互动性

从《隋书》所列“七部乐”与“九部乐”中胡乐的考证看，在其传入中原之前，几乎都有华乐传入胡域的记载，如《西凉乐》、《龟兹乐》、《高丽乐》《北狄乐》就是如此。而后传入中原的所谓胡乐，在其传入中原前也有华乐的因素，这些史实都说明古代华胡音乐交流是双向的，而不是一方对另一方的绝对影响。此外，胡乐入华的过程究其实质，是不断接受华乐改造的本土化过程，而非华乐单纯受胡乐的冲击和影响。《隋书·音乐志》所载《龟兹乐》就很能说明这种现象。众所周知《龟兹乐》在北朝流传广泛，西凉破亡后，《龟兹乐》开始分散，直到隋统一南北将各处所传《龟兹乐》再归到一起时，发现了“其声多变易”，已形成不同风格的三部《龟兹乐》:《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》。

《通典·四方乐》载：

> 《高丽乐》到杜佑时代已“失其本风”。《北狄乐》唐代所存五十三章，只有六章可解:《吐谷浑》、《慕容可汗》、《拒鹿公主》、《部落稽》、《企俞》、《白净王太子》。梁代《拒鹿公主歌辞》指出，其词的华音风格，与北歌明显不同。隋鼓吹有《白净王太子曲》，与北歌相比较，音也不和。[1]

传到江南的《拒鹿公主歌辞》、隋宫廷鼓吹乐中的《白净王太子曲》与北方鲜卑族的《拒鹿公主》、《白净王太子》已经很不相同了。说明传到华语区的《北狄乐》已经明显的华化。

以上三例皆说明了胡乐传入中土的过程就是本土化的过程，汉族传统音乐对胡乐的吸收，以及华胡音乐文化交流传播也是在本土化的可能范围之内进行。所以在双向性和互动性的传播中，立足本土化的音乐交流，最终使得胡乐消融在中原的音乐土壤中，成为汉文化的一份子。

第二节 北朝音乐交流与传播的文化贡献

一、促进了北朝音乐文化的建构

北朝音乐文化的建构是在拓拔族汉化的历史过程中，随着汉化政策变化而同步进行的。音乐文化交流与传播的总体趋势是各民族音乐文化在与北方中原传统音乐相交融、渗透。五胡十六国时期，由于战争的缘故，只有少量的乐器、乐人在民间流传，还谈不上真正意义的音乐文化建构。直到北魏建国实行了“华

[1] 唐·杜佑.通典·四方乐[M].北京：中华书局 2012.486

戎兼采”的文化政策，音乐文化建构在官方和民间通过不断的交流与传播逐步展开。北魏初年，拓拔贵族通过不断的征服战争，渐渐意识到要想在中原扎根必须取得中原汉姓士族的支持，在武力征服的同时，依靠中原汉族进行文化建设，来为自己的征服战争披上合法外衣。

音乐文化也在此背景下逐步建构起来。尽管鲜卑拓拔部是政治的统治者，但其文化弱势也比较明显，拓跋氏要夺得中原。只有接受和利用汉文化为其服务，只是，这种文化建构并非出自北魏统治者自身的本来意愿，只是一种被动接受。其间，胡、汉之争已能表明了个中缘由。另外，由于五胡之乱，中原地区的音乐遭到了前所未有的破坏和断层，从而让胡乐获得了进入中原的历史机遇。于是，在这种特殊的政治背景下和文化环境下，兼容并蓄的艺术特征使音乐文化的建构必然呈现出多样化的发展趋向。北朝在音乐文化建构中，一方面吸取了汉魏以来的礼乐传统，把它作为建乐的基石，同时吸收南朝的经验，将仪式音乐的建构作为主要框架，积极提升鲜卑族音乐的社会地位。另一方面，还在民间流动和传播的合四夷之乐、五方之音，使音乐文化呈现出多姿的文化色彩。就在宫廷音乐不断的吸收、并融中，仪式音乐的功能逐渐明确，与中华传统“先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考”的礼乐精神也日趋融合。而在民间胡乐杂伎的倾向也非常明显，娱乐俗乐日趋艺术化。

应该说，北朝特殊的政治背景、文化环境给胡乐入华，华胡交融提供了交流与传播的历史机遇。而北朝音乐文化建构同时也为胡乐进入中原提供了现实条件。华乐、胡乐也随着统治政权的进一步巩固，在北方中原大地上开始了全方位、多层面的融合，为丰富汉文化的文化特质做出了历史贡献。

二、促进了华乐风格多样化

北朝音乐在其政治改制需要下，在“华戎兼采”文化政策的引导下，在包容开放的文化观念下，一步步实现了共同发展的文化格局。

中原以礼制乐的程式音乐，加上杂糅了其他少数民族的民间乐舞，形成了多姿多彩的音乐风格。粗犷质朴、坦率真诚的北方民歌，在交流传播中从民间走向了朝堂，成为宫廷礼乐的一部分，后又流传到江南，与艳丽溶柔美的吴歌、西曲相交融，形成了既有南方清雅柔婉的情调，又有北方雄浑豪放的气势，增添了民歌的色彩化，同时在民歌的交流中，包括民俗、审美、思想意识等文化因素也得到了柔和共建，为文化的互化做出了贡献。

乐舞风格绚丽鲜明，既有胡乐的异域风情，也有汉乐舞的典雅，深受北朝各代的喜爱。而在与游牧民族自由宽广的性格特征结合后，形成开放的文化观念，为回归艺术天性做出了努力，为文化的融合发展奠定了基础。正如北朝“鼓吹乐”传到江南后，在宫廷演奏与传统雅乐结合，与钟磬结合，形成了多姿多彩的艺术特色，并作为皇家恩赐，按品级封赏武官，可见其艺术魅力和价值地位。值得注意的是，从北方流传的鼓吹乐在与南朝交融后，又以新的形式再次流传回北方，并于雅乐结合，成为伴奏“百戏”音乐，时至今日，各种渊源于鼓吹乐的民间“吹打”乐种，仍然活跃在中国各地，为广大老百姓喜闻乐见。[1]北朝佛教音乐、佛曲的传入和交融发展，不但在形式上更加多样化，更为佛教增添了新的文化内涵。由于佛教在意识形态方面的影响巨大，就为佛教音乐的广为传播打下了深厚的社会基础。不可否认的是，佛教的社会影响力加剧了其在中原地区以及江南的发展融合，因为“梵音深妙，令人乐闻”，甚至还用来改造北方少数民族的乐曲。王融留存在《乐府诗集》的杂曲《法寿乐》就体现了这种融合。

三、成为架构异质文化的桥梁

北朝的统治者是鲜卑族拓拔部族，是一个由东北大兴安岭密林中走出的小小部落，但以其狩猎民族特有的勇猛彪悍，走出山林，驰骋草原，跃马弯刀，问鼎中原。其建立的北魏王朝也是我国历史上第一个入主中原的北方少数民族。在其建立统治政权后，与底蕴深厚的汉文化直接接触，促进了其文化的转变，经过不同时期的冲突与调整，最后与汉文化融为一体，对中国历史与文化的发展和演变，产生了较大的影响和积极作用。

事实上，鲜卑族放弃自己的文化传统，融入汉文化，这一过程是极其艰辛与惨烈的。因为异质文化交

[1] 秦序主编.六朝音乐文化研究[M].江苏：文化艺术出版社，2009.532

融的因素非常复杂，在融合过程中往往会遇到挫折和阻碍，需要双方不断的再适应、再学习、再调整后才能完成。接触——碰撞——融合的结果还是中原封建主义文化思想体系起了主导作用，带动了临近，但尚未进入封建体制的拓拔部，使它们很快进入封建文化发展层面，开始接受中国传统观念，汇入中华民族文化的主流。

而且，对于双方来说，无论融合一方还是被融合一方，都要付出极为沉重的代价。就象崔浩那样，将汉族的思想结构、行为方式、审美趋向、伦理标准强加给鲜卑拓拔部，就是一个违背文化客观发展规律的事件，其结果给双方都带来了巨大损失，造成不可避免的文化灾难。被融合的一方完全放弃自身的文化传统，但某些文化特质会因为无法被同化而残存下来，这些文化特质会转换成新的文化成分，丰富汉文化的内容。在这一历史交融中，音乐文化也汇合其中，为异质文化双向交流架起了互动桥梁。

胡乐与华乐是互为异质结构的两种文化类型，在这两种类型的接触中，某些文化特质不易同化，而被保存下来，这也是每一个社会文化转变期的共有现象。拓拔君王最初为了表现征服者的荣耀，顽固的坚持自己的文化传统，太祖拓跋珪就有这样的言论："国俗敦朴，嗜欲寡少，不可启其机心，而导其巧利"，反对接受中原文化，到拓拔燾时期对文化的态度稍有改观，但仍然采取保留态度。在这特殊的社会文化背景下，原有的北方音乐文化体制在五胡乱华时遭到了破坏，北朝也一直在犹豫和抉择下进行着音乐文化的重建，这也造了音乐文化互相交流的推动力，同时由于重建的音乐文化在交流过程中呈现出的不同交流方式，也让华胡音乐的交流与传播呈现出各种复杂样态。

在北魏建国初期，拓拔统治者草原文化特质较浓，在典章制度、官制、礼乐、车服等各个方面都有体现，形成了"胡风国俗，杂相糅乱"的文化局面，一直到拓拔燾时期，面临着一个历史和文化的抉择时代，到底是要保持原有的草原文化形态，还是完全放弃自己的文化传统，在抉择中鲜卑族惨烈的走过了汉化的历史过程，但不确定的是，对拓拔部本身的文化而言，这种文化的同化变迁到底是圆满的还是悲剧的。

两种文化之间的学习、吸收、同化过程，其实也是民族间的互化过程。在这一动态下，总是以本民族的传统文化为吸收主体，外来文化为客观的同化对象。对其他民族文化的学习、借鉴、和利用，同时也是为了改造、重建和发展本民族的文化传统。在这一历史机遇下，北朝音乐在这两种文化主体间就发挥了借鉴、交流、互化的桥梁作用，它缓和了两种文化之间的生硬冲突，以互改互建、互通互化为双方的交流构建了一座桥梁。

同时也不能忽视在北朝政治背景下音乐对文化发展的导向作用。北朝末年的两个政权北齐和北周，可以说无论从音乐文化上的建构、到传统文化的认同、再到到政治体制的变革，都体现了这种引导作用。北齐坚持自己的鲜卑文化特色，建立了融合北方各少数民族精华在内的文化体系，以一种鲜卑化的汉化，即"胡化"的汉化为国之基础，他们穿胡服，用鲜卑语唱鲜卑族民歌，坚持本民族的文化传统，推动了胡乐文化的纵深发展。北周尽管也喜爱胡乐，但坚守着汉文化的身份认同，从它的礼乐设置就能看出其为政治目的而推行汉化的决心。它走的是一条"汉化"的胡化道路，适应了民族融合不可阻挡的历史洪流，站在了政治制高点上，由此拉开了北周统一中原的序幕。

还应看到，北齐君主是鲜卑化的汉人，北周君主则是汉化的鲜卑人，都代表了各自的文化力量，不同的是，最初弱小的北周取代了北齐统一了北方，为"汉化"、"胡化"之争画上了句号。究其缘由，政治、军事力量的拓展只是表面原因，适应时代潮流的全面汉化过程，重建加入新鲜文化因子的文化交融才是促发民族统一的关键所在，多层面、多渠道、多方位的音乐交流传播的积极意义在其中的推动作用不言而喻。

第三节 北朝音乐交流与传播的历史价值

南北朝时期，拓拔部异军突起，在拓拔燾时代终于统一了黄河流域，结束了将近一个世纪的的战乱局面，北魏孝文帝通过全方位的汉化改革，把北魏王朝推向了全盛期。北魏孝文帝的"汉化"运动，在客观上对发展北方的文化起过促进作用。所谓的"汉化"的实质即是有政治领导地采用了封建剥削方式以及和封建剥削方式相适应的一套上层建筑，如政治制度、政治机构，保护封建所有制的法律，宣传封建统治阶

级的文化、道德艺术和宗教等等，用汉族的封建文化代替他们原来的奴隶制文化。[1]后由于鲜卑保守势力与汉化改革的矛盾冲突，北魏分裂为东魏、西魏，鲜卑宇文部篡权西魏，建立了北周王朝，汉人高欢则入主东魏，建立北齐。直到隋唐时代，一直坚持汉化的政策使鲜卑族作为一个民族实体终于消失在历史的长河中。

北朝统治者极力推崇儒家文化，确立儒家思想的统治地位，确立了共同的心理素质和民族认同，使中原汉族人民较易接受拓跋鲜卑政权。在这种思想观念的引导下，音乐文化的建设也朝着构建共同民族体系的方向发展，为极力消除文化之间的特质和隔阂，为民族融合尽量减少一些仇视和杀戮，为促进这一时期民族融合发挥了巨大作用，为民族融合发展提供了助推力，加速了拓跋鲜卑族与汉族先进文化融合的进程，从而形成了我国历史上又一次民族大融合。

在多民族音乐文化融合的历史背景下，北朝音乐呈现出多样的文化色彩，形成了北朝音乐多元化的艺术特征，也引领了整个文化系统多元化的发展理念，构建了一个新的文化体系和发展脉络，预示着一个文化盛世的到来。

北朝时期，战乱频发，社会动荡，鲜卑族作为落后的游牧民族入主中华，在北方实现了短暂统一。音乐文化在这一历史特殊时期，起到了加速少数民族的汉化和促进中华民族多元一体格局形成的特殊历史作用。通过音乐交流与传播，培养了各民族之间的相互认同感，缓和了汉人和少数民族之间的对立情绪，促进了多民族共同体的形成，从而见证了中华民族从再次大一统的历史过程。

它推行礼乐教化，改变了只重视“武功”不重视“文治”的政治局面。它与本土化音乐的结合改变了汉乐的文化色彩，为隋唐音乐的万千气象打下了坚实的基础，它兼容并蓄的文化态度引领了隋唐盛世文化的高度繁荣。

[1] 任继愈.天人之际任继愈学术思想精粹[M]:李申，李劲编.北京：人民日报出版社，2010.206

结　语

北朝乱世是中国周边少数民族入侵中原的见证，也是游牧文明与农耕文明的一次激烈大碰撞，在弥漫硝烟中，军事上的征服者为其政治地位的巩固，不得不与汉文化主动交融，正如恩格斯在《反杜林论》中精辟阐述的那样："历史上征服了先进民族的落后民族，往往"不得不适应征服后存在的比较高的'经济情况'，他们为被征服者所同化，而且大部分甚至不得不采用被征服者的语言。"[1]

在坚持本民族的文化还是接受汉文化的争论中，这一过程极其艰难、残酷的完成了，胡汉双方都付出了惨痛的代价，凸显了异质文化交流的曲折和艰辛，同时也展现了音乐艺术以交流与传播的方式为文化建构做出的贡献。

音乐文化交流与传播深层次背景是对礼乐文化的被动接受和对民间音乐的主动融合，使民族音乐文化的异质特征得到了强化，造成了文化的多元发展，使其面貌变得更加丰富多彩。而当这些特点鲜明的异质文化相互交流、彼此融合时，更容易激发出活跃的生机，产生新的文化因子，融入到民族主体文化中。隋唐时期的盛乐时代就是南北朝时期多元音乐文化相互交融带来的结果。

南北朝时期，主要敌对的两个政权都是以华夏文化正统自居。如北人称南人为"岛夷"，南人称北人为"索虏"，其实也看出了他们的一种文化认同表达方式。随着北方少数民族汉化程度的逐渐加深，文化切合度越来越高，他们的文化认同感转变为文化价值的优劣之争，这为双方建立更为开阔的文化视野，更为先进的文化理念，更为集中的文化融合做了铺垫。音乐文化也是在这一文化背景下交流与传播的。陈寅恪先生曾反复论述，民族的区分，依据在于文化而不在于人种、血缘。因此北朝对文化的学习，吸收和接纳比南方更为彻底和深入。而南北方都对华夏文化的认同，正是异质文化的交融点，也是建立隋唐文化盛世的基础。

北朝音乐的发展不是孤立的，是在逐步为华夏文化改造和同化的过程中，受到了少数民族音乐和南方音乐的不断冲击和影响，这种影响自北魏迁都洛阳后日趋明显，而到北齐、北周时，胡乐的大规模输入更使胡汉文化融合初现端倪。所以从这个意义上说，北朝音乐的交流与传播是在华胡文化相交流、结合的基础上，在南、北文化相渗透、融汇中，完成了华丽转身，既挣脱了礼乐文化的束缚，也学会了从艺术角度重新审视音乐的开放性文化观念。而从文化的深层内涵讲，这一过程也使得北朝音乐艺术逐渐趋于民族化。

可以说，不同民族的接触交往和文化交流，为华夏民族的大融合开辟了广阔天地。音乐文化的交流与传播在其思想观念、意识形态、审美价值领域中对胡汉民族交融的影响是深远的。宫廷音乐的建构体现了在思想观念上的文化选择，佛教音乐的广为流传体现了在意识形态上的文化认同，民间歌曲、乐舞百戏的主动融合体现了在文化价值上的共同审美追求。于是，在以文化选择为前提，文化认同为基础，文化价值为共同旨归的作用下，胡汉文化终于实现了民族化、一体化和多元化。

[1] 马克思恩格斯选集[M]：第三卷.北京：人民出版社，1972.63

参考文献

一、文献类
[1] [唐]房玄龄等.晋书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[2] [北齐]魏收.魏书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[3] [晋]沈昫.旧唐书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[4] [唐]杜佑.通典[M].北京：中华书局2012.
[5] [唐]魏徵等.隋书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[6] [清]黄本骥编.历代职官表[M].上海：古籍出版社,2002.
[7] [唐]李白药.北齐书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[8] [唐]沈约.宋书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[9] [唐]姚思廉.陈书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[10][唐]李延寿.北史[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[11][梁]萧子显.南齐书[M ：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[12][唐]姚察、姚思廉.梁书[M ：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[13][梁]僧祐编撰.出三藏记集.[M]：苏晋仁等点校.北京：中华书局，1995.
[14][梁]释慧皎.高僧传[M].西安: 陕西人民出版社,2010.
[15][宋]欧阳修、宋祁.新唐书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[16][宋]郭茂倩.乐府诗集.[M].北京：中华书局，1979.
[17][唐]李延寿.南史[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[18][唐]张说、张九龄编撰.唐六典[M].北京：中华书局.1974.
[19][东汉]郑玄注.周礼注疏.[M].十三经注疏.阮元刻本. [M]上海：古籍出版社，2010.
[20][唐]令狐德棻. 周书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[21][唐]日本圆仁撰.入唐求法巡礼行记[M]:顾承甫、何泉达点校.上海古籍出版社，1986.
[22][清] 彭定求等编.全唐诗[M].郑州：中州古籍出版社，2008.
[23][唐]崔令钦撰.教坊记[M].罗济平校点.沈阳:辽宁教育出版社,1998.
[24][汉]班固.汉书[M]：《二十四史全译》许嘉璐主编.上海：汉语大辞典出版社，2004.
[25][唐]杜佑.通典[M].北京：中华书局2012.
[26][魏]杨衒之. 洛阳伽蓝记.[M]:周祖谟校释.北京：中华书局，2010.
[27][日本]大正藏・卷九.[M].日本大正新修大藏经刊行会，1975.

二、著作类
[1]高敏.魏晋南北朝史发微[M].北京：中华书局，2005.
[2]杨生枝.乐府诗史[M]. 西宁：青海人民出版社 1985.
[3]郭沫若主编.中国史稿[M].第三册.北京：人民出版社1979.
[4]中国古代历史地图册编辑组.[M].中国古代历史地图册.沈阳：辽宁人民出版社1984.
[5]殷海光.中国文化的展望[M].上海:三联书店2002.
[6]缪钱.读史存稿[M].北京:生活・读书・新知三联书店，1963.
[7]杜建民编著.中国历代帝王世系年表[M].济南：山东齐鲁书社1995.
[8]葛剑雄.中国移民史[M]：第一册导论.福州：福建人民出版社，1997.

[9]陈寅恪.魏晋南北朝史讲演录[M].万绳楠整理.合肥:黄山书社，1987.
[10]王昆吾.汉唐音乐文化论集[M].台湾:学艺出版社，1991
[11]饶宗颐.梵学集[M].上海:古籍出版社，1993 年
[12]杨荫浏.中国古代音乐史稿（上册）[M].北京：人民音乐出版社,1981.

[13]李小荣.变文讲唱与华梵宗教艺术[M].上海：三联书社,2002.
[14]佛藏要籍选刊.第 14 册[M]：苏渊雷、高振农选辑.上海：古籍出版社，1994.
[15]呼和浩特文物. [M].呼和浩特：内蒙古人民出版社，1997.
[16]秦序主编.六朝音乐文化研究[M].南京：江苏文化艺术出版社，2009.
[17]天人之际任继愈学术思想精粹[M]:李申，李劲编.北京：人民日报出版社，2010.
[18]田青主编.中华艺术通史 4[M]:三国两晋南北朝卷.北京：师范大学出版社，2006
[19] 李希凡主编.图说中国舞蹈史[M].杭州:浙江教育出版社,2001

三、论文期刊类
[1]李相宁.北朝文化政策研究[D]:[硕士学位论文].青岛：青岛大学，2010
[2]尼树仁.大相国寺音乐文献初探.[J].音乐研究 1983.
[3]王小盾.南北文化融合与隋代音乐.[J]. 贵州文史丛刊,1986,(2)
[4]孔毅.孝文帝的改革并未完成北方民族融合.[J]. 贵州师范大学学报 1990,(3)
[5]李清霖.民族融合视阈下的北魏诗歌.[D].广西民族大学,2009
[6]李方元，李渝梅. 北魏宫廷音乐机构考[J]. 音乐研究,1999,(2).
[7]吴大顺. 魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究[D]. : 扬州大学,2005
[8]赵宏艳. 北朝乐府研究[D].陕西师范大学,2007.

附　录

甘肃麦积山第4窟伎乐飞天　北周／这幅北周时期的伎乐飞天，雕刻在麦积山石窟中最壮观的上七佛阁，相貌端庄面慈祥，预示了一个新气象的开始。

图一

宁夏固原李贤墓壁画
击鼓舞伎　北周

晋代以后，南北朝时期，北方的女乐活动在战乱的条件下有所收缩，却仍有发展，显示出顽强的生命力。宁夏固原李贤墓出土的“击鼓舞伎”“舞蹈纹金戒指”，都证明了北周时代乐舞活动的存在。即使在东晋时期，

图二

甘肃庄浪石塔乐舞图　北魏／这是一座倒毁了的石塔塔身的局部，雕刻有3个乐伎表演的情形。中间一乐伎在手、臂、腰上挂大串铃铛，舞姿壮硕，十分奇特。

图三

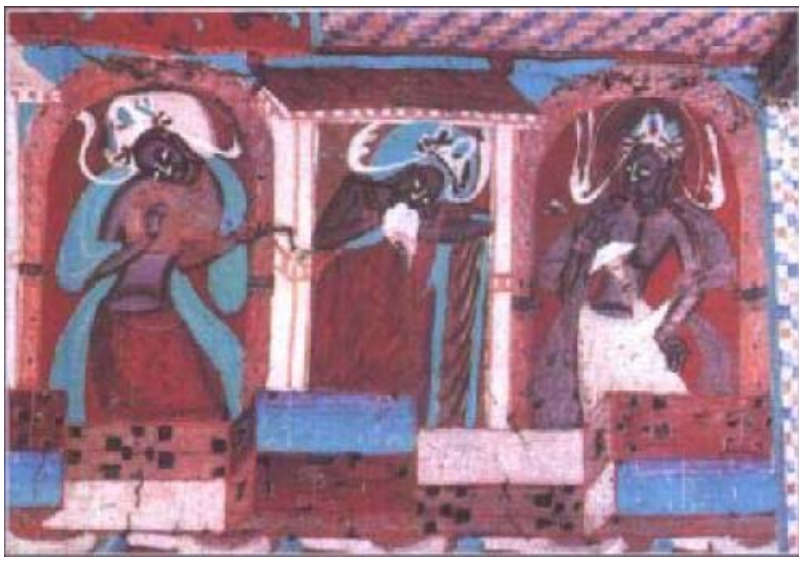
河南安阳范粹墓胡人乐舞黄釉瓶　北齐／今河南安阳出土的北齐时期范粹墓中有“胡人乐舞黄釉瓶”，画面中央一胡服舞人正陶醉于自己的舞步当中。

图四

山西寿阳县库狄回洛墓男舞俑　北齐／今山西寿阳县库狄回洛墓出土的一尊同属北齐时期的男子舞俑，舞者神情喜悦，嘴型微张、头部前伸，似在呼喊。

墓出土的一尊同属北齐时期的男子舞俑，舞者神情喜悦，嘴型微张、头部前伸，似在呼喊。

图五



图六　　敦煌莫高窟 435 窟天宫伎乐　北魏

敦煌莫高窟 285 窑西壁画生童子乐舞　　西魏

图七

敦煌莫高窟 290 窟南壁伎乐天　北周

图八

敦煌莫高窟 290 窟东壁伎乐天　北周

图九

致　谢

岁月如梭,落笔于此,就意味着三年的研究生学习生活即将结束,心中感慨颇多，很庆幸生命中有这样一段美好的历程，在论文写作即将结稿的这一刻，涌上心头的不是长途跋涉后的欢喜，而是源自心底深深的感恩……。

首先要感谢我的导师秦序教授一直以来对我的关心与帮助，秦老师总是不厌其烦的指导我，在百忙的中抽出时间探讨我的论文思路、结构，使我在写作和研究过程中受益良多；感谢刘承华老师对我学业的关心，其严谨的治学态度、精益求精的工作作风，使我受益匪浅；感谢范晓峰老师对异质文化提出的哲学思考，对我考虑文化建设方面多有触发 ；感谢管建华老师从文化人类学方向提供的思路和建议；感谢杨曦帆老师从论文开题就提出的许多中肯意见；感谢冯效刚老师就论文格式及写作规范给予的指导。借此，向老师们表达我深深、诚挚的谢意。其次，也感谢音乐学院的各位领导和老师们无私的培养和关怀，感谢与我互勉互励的同学们。最后，感谢父母、爱妻对我学业的全力支持……这一切都将在我心里永存。在以后的日子里，我将怀着一颗感恩的心，不辜负父母、老师、朋友的期望，更加努力，不断完善自己、提高自己，努力实现自己的人生理想。

由于笔者学识有限，本文肯定存在着很多不足之处，恳请负责审阅、评议的各位专家能不吝赐教，在此先预致谢忱。

作者简介

成斌　　性别：男　　民族：汉
籍贯：南京市　　出生年月：1974.12.27

教育背景：

2001-2003 南京艺术学院　　音乐教育（脱产）　　本科
2011-2013 南京艺术学院　　中国音乐史　　硕士

发表论文：

1999 年盐城市优秀教育论文《浅谈音乐课堂“真、善、美”的情感交流》
《浅论周的礼乐制度和音乐教育》2002年七月发表于《江苏教育学院学报》
《从庄子全性保真思想到后现代自然生态主义》2013年第九期发表于国家级刊物《神州》
《终生履薄冰，谁知我心焦——相遇阮籍》2013年第九期发表于省级刊物《北方音乐》

获得荣誉：

2011-2013 年：南京艺术学院优秀研究生
优秀研究生学干
研究生一等奖学金；